



Secolul 20

©Asociația Ziarștilor Independenți din România

**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

Coperta:
ISAMU NOGUCHI:
Avatar, bronz (1946)



secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

204

1 • 1978

SUMAR

VITALITATEA ROMANULUI (IV)

GAËTAN PICON

Un martor al romanului contemporan

Despre o nouă tradiție; Balzac și creația romanescă. Romanul nou francez — un naturalism metafizic; Spre un nou stil în roman — în românește de Georgeta Horodincă

GEORGETA HORODINCĂ: *Gaëtan Picon și arta lecturii*

JOHN BARTH

Neguțătorul de tabac; Călătorie pe marea înnoptată,
fragmente, în românește, cu un comentariu introductiv, de Radu Șerban

Pulsul căutării novatoare în romanul american, în românește de Radu Șerban

ELENA RĂUTU-COLER: *John Barth sau polemica romancierului cu romanul*

JULIO CORTÁZAR

Șotron

roman, fragmente, în românește de Cristina Hăulică

JOSÉ LEZAMA LIMA: *«În interiorul unui poliedru de quartz»*

CRISTINA HĂULICĂ: *«Căderea spre centru»*

GÜNTER GRASS

Peștele

roman, fragmente, în românește de Ileana Foișoreanu și Romulus Guga
WOLFGANG HILDESHEIMER: *Cambula și lumea; scrisoare deschisă*
către Günter Grass

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN: *Festinul istoriei*

MANFRED DURZAK: *Citat și montaj în romanul german contemporan,*
în românește de Gabriel Berkes

PERMANENȚE ALE EPICII ROMÂNEȘTI

RADU POPESCU: *Zaharia Stancu*

50 de ani de roman: Configurări cronologice

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

NICHITA STĂNESCU

«*Epica magna*», trei poeme inedite, în limba engleză de Andrei Brezianu și în limba germană de Alexandru Al. Șahighian; cu desene de Sorin Dumitrescu

REPERE MODERNE ÎN ȘTIINȚA ARTEI

E. H. GOMBRICH

Întâlnire cu E. H. Gombrich: *Cordialitatea erudiției*, un interviu de Andrei Pleșu

E. H. GOMBRICH: *Cercetarea în științele umaniste: idealuri și idoli*, în românește de Catrinel Pleșu

PRIETENI AI ROMÂNIEI—ISAMU NOGUCHI

BARBU BREZIANU: *Jurnal de drum: în atelierul lui Noguchi*; cu numeroase imagini din creația ilustrului sculptor

GHEORGHE KAZAR: *Grădina japoneză*

ORIZONT

CAROLA GIEDION-WELCKER sărbătorită de orașul Zürich (Ruxandra Bușneag); *În spirala convergențelor: BRÂNCUȘI — BACH — SATIE* (Francisc László)

THOMAS ROWLANDSON: Librarul și scriitorul ►



VITALITATEA ROMANILOR

un martor al romanului contemporan

Despre o nouă tradiție

...Pictură, poezie, roman: dacă aceeași impresie dominantă se desprinde din toate domeniile artei contemporane, nu este ea oare aceea a unei *încărcături sporite*, de real? Poate nu recunoaștem aici lumea: dar o regăsim în întregime.

Raportul cu realitatea a unor mișcări ca impresionismul și cubismul este destul de evident. Impresionismul vrea să rețină senzația de lumină și acordă atenție artistică peisajelor cotidiene. Cubismul care caută toate aspectele unui volum pe care percepția nu-l redă decât din profil și acordă importanță artistică celor mai umile obiecte — pipa, ziarul — merge pînă acolo încît încorporează tabloului prin tehnica colajului, fragmente brute de realitate. Dar se vede adesea în cubism un fel de moment clasic al picturii contemporane, prea repede întrerupt — și după care începe eroarea abstractizării. Este adevărat că pictura post-cubistă a rupt legătura cu lumea? Se pare că existența de netăgăduit a unei picturi pur decorative și funcționale (care se adresează spectatorului fără să se preocupe de locuința pe care artistul o împarte cu ea) are o vitalitate și o semnificație redusă pe lângă aceea care, prin structură, caută să propună un nou spațiu sau care, prin materie, anexează sensibilitatea tactilă și regăsește realul în bazele și începuturile lui. Spațiul lui Estève, Bazaine, Vielra da Silva nu este mai abstract decât celebrarea solului pe care o datorăm lui Dubuffet. Unor căutări recente nu li se reproșează tocmai faptul că ajung la forme indistincte față de natură, că seamănă cu fotografiile unor galaxii, cu imaginea mărită a unei bucați de scoarță de copac, cu o secțiune histologică? Abstracțiunea ne pîndește mai puțin, poate, decât confuzia cu realul brut. Cu alte cuvinte: momentul abstractizării este depășit, căutarea unei restructurări este încă în curs. Sau mai degrabă: în așteptarea restructurării, cum abstractizarea nu este decât o meditație implicită, noul real neorganizat ocupă locul vechii organizări a realului.

Ceea ce se numește puritate este îngerul de pază al poeziei moderne, dar acest înger veghează asupra unei încărcături strivitoare de realitate. Să nu mai insistăm asupra unor exemple prea ușoare, și cu o valoare, de altminteri, limitată: poezia modernistă a anilor '20, unanimismul, recenta poezie a angajării care stabilesc contactul cu realul la nivelul cel mai evident. Dar în întregimea ei, începînd de la romantism, poezia oferă spectacolul unui soi de invazie a realului. Cu mult mai mult decât creația a unui ireal poetic, lirismul modern este o recuperare

creatoare a realului: o anume prozaizare îl definește mai bine decât abstracția purificatoare care marchează avatarurile lui simbolist și retoric. Dacă Baudelaire recuperează în *Balconul* logica secretă a senzațiilor trăite, el deschide *Tablourile pariziene* curților de cazarmă în care sună deșteptarea și schelăriei noului Paris. Dereglarea sistematică a simțurilor îi îngăduie lui Rimbaud, care respinge « ingrozitor de grețoașă poezie subiectivă », să recolteze mai multe senzații decât a întrunit vreodată laolaltă vreun snop. Acolo unde figura clasică nu reține decât un real filtrat și denaturat, imaginea modernă cheamă — mai întâi — realul fără alegere și transformare. Fluxul metaforic este un mod de a reține realul: figura retorică un mod de a-l respinge. Suprarealismul este tendința de a lăsa lumea să intre fără filtrul conștiinței, o voință de a lăsa să intre lumea cum lasă să intre apa o corabie găurită: și poezia modernă, într-un sens, este toată suprarealistă. Multiplicare, promovare a imaginii pe care o acompaniază o prozaizare a limbajului: începută cu boneta roșie pusă de Hugo vechiului dicționar, ea se continuă cu recitativul care la Apollinaire, Laforgue, Eliot, Lorca, Péguy, Claudel, inconjoară și înecă măsura: mătură versul canonic. Poezia lui Verlaine este o poezie-conversație, așa cum aceea a lui Prévert este o poezie de « vorbe ».

În ceea ce privește romanul, mișcarea care-l desprinde de tradiția balzaciană și naturalistă, nu-l desprinde cituși de puțin de realitate. Realismul lui Balzac sau Zola, pare, dimpotrivă, un realism abstract față de noul realism. Că romanul modern urmărește, prin tehnica monologului interior, timpul trăit al unei conștiințe sau că, roman al comportamentului, inventariază gesturile și obiectele unui personaj (ceea ce, din el, apare în lume și ceea ce, din lume, apare în el), în orice caz, realul este grija sa, realul pe care vrea să-l aproprieze în mod mai concret decât o făcea romanul tradițional. Licențele care, în comparație cu romanul tradițional, definesc romanul modern, sînt tocmai contrariul unui artificio de abstracționare. Roman dedramatizat, desindividualizat, nelocalizat, fără îndoială: nicidecum roman pur ! Deoarece categoriile înlăturate sînt tot atâtea forme a priori care nu structurau cuprinderea romanească decât mutilind-o. Trebuia ca lumea să treacă printr-o intrigă, prin caractere, mediu, locuri: își pierdeau astfel adevărul, cîștigînd o ordine. Cînd Gide se declară în *Falsificatorii de bani* împotriva « feliei de viață » naturaliste: « Aș vrea să nu tai deloc... aș vrea să bag tot în acest roman », el ne desvăluie grija constantă a romanului modern: aceea a *totalității porțiale* a faptului trăit — care nu poate să fie simțită altundeva decât într-o conștiință integrată lumii.

Această postulare realistă, difuză în toată arta modernă, o întîlnim chiar la cei ce au pus în modul cel mai hotărît accentul pe momentul abstracterizării. Este oare chiar atît de sigur că puritatea mallarmeiană înseamnă sete de absență pură, voință de neant? Să ne amintim declarația făcută lui Cazalis, în timp ce scrie *Irodiada* (« toate cuvintele trebuie să se eclipseze în fața senzației ») și definiția poeziei ca « explicație orfică a Pămîntului ». Aici poezia este într-adevăr efort de luminare a sensului universului, firește nu reproducînd în limitările și hazardul lor, formele existenței și ale percepției, ci mimînd ordinea lui, producînd prin limbaj o rețea de relații a cărei necesitate să fie egală cu aceea invizibilă care-l susține. Sigur, cartea la care visează poetul nu este un microcosm, oglindă a macrocosmosului. Nu imaginației fizice, nu unui simbolism sensibil și literal le-a cerut Mallarmé secretul lucrurilor, acest secret neputînd fi produs decât prin mișcarea autonomă, abstractă, a limbajului. Echivalent verbal și insensibil al lumii, poemul este totuși revelația acestei lumi a cărei necesitate o transportă și o imită pe un alt plan.

«Să fac o carte despre nimic»: spusele lui Flaubert ar putea aparține lui Mallarmé — și contextul operei îi dă o semnificație asemănătoare. Că la Flaubert este vorba de a atrage prin intermediul acestui nimic o prezență a realului pe care romantismul (limitând realitatea la individ) sau realismul (limitând-o la un subiect) nu o pot prinde, o dovedește omagiul pe care nu încetează să-l aducă celor ce sînt pentru el «adevărații maeștri»: cei «care reproduc universul care se reflectă în operele lor, scînteietor, variat, multiplu, ca un întreg cer ce se oglindește în mare cu toate stelele și cu tot azurul lui»¹. — Shakespeare, Michelangelo, Hugo. «De ce există un raport necesar între cuvîntul potrivit și cuvîntul muzical?» se întreabă el. «De ce ajungi întotdeauna să faci un vers cînd îți concentrezi prea mult gîndirea? Legea numerelor conduce sentimentele și imaginile, și ceea ce pare a fi exteriorul este pur și simplu interiorul»². Text decisiv în care-l vedem pe Flaubert așteptînd de la expresia cea mai desăvîrșită (cuvîntul muzical, versul) o revelație a realului (adekvarea cuvîntului, gîndirea), intuiția unei identități între limbajul în postura lui cea mai plină de forță și realul în adevărul lui cel mai profund, certitudinea posibilității unui limbaj care «redă Ideea»: nimic altceva nu-l duce spre eliberare, anularea prealabilă a aparențelor. Pe baza acestei anulări, opera începe, adică începe un efort de a compune detaliile observate, datele senzației, după o logică în care să apară ritmurile, structurile, unitatea secretă: o remodelare revelatoare a realității.

«Să dăm imaginea a ceea ce vedem uitînd tot ceea ce s-a ivit înaintea noastră», scrie Cézanne lui Emile Bernard. Aceași dialectică de la real la nimic, de la nimic la restructurarea realului — dialectică eroică, descurajantă — smulge martirilor săi aceleași gemete: «Nu mai știu cum trebuie să faci ca să scrii», spune Flaubert. Și Cézanne: «Am neplăceri cu natura...».

Dacă arta timpului nostru se află în căutarea unei restructurări a realului, dacă realul este grija ei cea mare, ținta ei, să recunoaștem atunci că ostentația artificiei care indică prezența acestei arte, riscă să-l disimuleze. Nerecunoscînd realul în structurile lui familiare, este normal atunci să nu vedem în operă decît stilul artistului, semnătura lui.

Referindu-se la un dat anterior — existent ca atare în experiența comună — poemul sau tabloul tradițional, înainte de a fi poem de Lamartine sau tablou de Poussin, este tema trecerii timpului sau a ciobanilor din Arcadia, povestea unei iubiri sau imaginea unei păduri. Libertatea dobîndită în raport cu orice ordine prestabilită a realului pune în evidență puterea prin care artistul dispune cuvinte și forme după geniul lui propriu: sîntem atunci în fața unui poem de Mallarmé sau de René Char, un tablou de Klee sau de Miró — și atît. Chiar romanul — unde realitatea poate fi mai greu ignorată — scoate din ce în ce mai mult în evidență suveranitatea scriitorului. Atît de confuză este realitatea înregistrată încît ea ar fi irespirabilă, imperceptibilă, dacă n-ar fi ordonată de o formă care este tocmai stilul — de dispunere și de expresie — al romancierului: singurul reper fosforescent în cuprinsul acestei obscurități. Romancierul tradițional supune elementele povestirii sale unei inteligibilități impersonale, romancierul modern, cînd nu se mulțumește să recepteze senzația brută, dispune aceste elemente ca într-un desen ambiguu în care singura formă lizibilă este propriul lui chip. Balzac explică de ce Goriot sau Lucien se îndreaptă spre catastrofă; Faulkner subliniază gesturile prin care face dintr-un haos un roman de Faulkner. Așa cum notează

¹ Scrisoare către Louise Colet, 23 oct. 1846.

² Scrisoare către George Sand, 3 aprilie 1876.

Gide în *Jurnalul «Falsificatorilor de bani»*, romanul modern deformează evenimintele în așa fel încât îl constrânge pe cititor să le restabilească: «povestirea cere colaborarea lui pentru a se contura clar». Dar intervenția necesară a lectorului nu face decât să calce pe urmele intervenției originare a romancierului. E aceasta una din trăsăturile caracteristice ale operei moderne care, pentru a fi înțeleasă în ordinea ei, trebuie să fie refăcută de către spectatorul complice și activ. Dar ceea ce el reface pare să fie operația libertății creatoare, nu modelul care o susține.

Joyce sau Faulkner n-au vrut așadar decât să scrie un roman de Joyce sau de Faulkner — adică: artistul modern nu vrea decât să afirme în fața vidului și nonsensului lumii, că singurul sens este acela provenit din denunțarea arbitrarului strigător la cer care o guvernează?

Se întâmplă, într-adevăr, ca opera modernă să nu-și recunoască alt sens decât acela pe care-l constituie ca operă. Așa cum dispunerea riguroasă a unor tablouri pare să nu fie decât un mod personal de a ordona ceea ce, în sine, nu are nici o ordine, — și sînt altele care se mulțumesc să fixeze traiectoria rapidă a unui gest ce, departe de a căuta să supună dezordinea, nu urmărește decât să-și semnalizeze prezența, fulgerînd în fața vidului — lecția cîtorva mari romane moderne nu stă în reducerea sensului existenței la posibilitatea pe care existența o oferă de a fi spusă, de a deveni literatură? Nu este, în mod explicit, concluzia din *Timbul regăsit* și *Greața*? Nu este în mod implicit concluzia lui Faulkner sau Céline, pentru că opera lor, identificînd lumea cu zgomotul, furia și noaptea, nu poate să aibă alt sens decât acela al vorbeii care denunță și se delimitează?

«Lumea este făcută ca să ducă la scrierea unei cărți frumoase» spune Mallarmé. Dar tot el spune despre poezie că este «explicația oricărei a Pămîntului». Tot cei ce opun lumii un cuvînt denunțator au căutat și un alt sens, un sens ontologic, și acest sens îi ajunge din urmă cînd cred că l-au respins. Chiar cînd realul nu-i decât un obiect de acuzare al cărui refuz dă naștere libertății limbajului, limbajul are un alt sens decât cel al libertății sale; un sens care derivă din faptul că vine în atingere cu ceea ce denunță.

Glasul oricărei opere autentice este acela al marinarului de pe catarg: țipă că a văzut pămînt. Fatalitatea limbajului fiind aceea de a trezi la viață, cum poate vidul să-i fie lăcaș? (Căci limbajul este legat de lume, dar nu în felul în care este o oglindă față de imaginea pe care o reflectă, ci așa cum este lumina față de ceea ce face să se vadă). Conținutul este prin el însuși, un sens. Dar voința de sens poate să voiască mai mult: și ambiția artei moderne este de a ordona, de a structura ceea ce conține.

Dacă semnătura este, așa cum a fost întotdeauna, orgoliu, atunci este în primul rînd pentru că propune lumii un sens. Dar acest sens nu mai reflectă o certitudine anterioară și comună; el trebuie să fie produsul unui travaliu nou. Opera tradițională încarna în imagini particulare o semnificație preexistentă; opera modernă caută în imagini o semnificație pe care propria sa operație trebuie să o compună. Exista odinioară o perspectivă privilegiată asupra lumii în interiorul căreia artistul juca jocul lui particular; joc disimulat, uneori imperceptibil, dar cu atît mai liber și mai personal cu cît era scutit de a pune totul în discuție. Astăzi, bogăția și contradicțiile realului în evoluție, a unui real în expansiune, a unui real de nerecunoscut, au distrus orice perspectivă privilegiată: și deși opera modernă caută să propună o ordine în această dezordine, dat fiind că noi nu vedem imaginea comună și decisivă căreia îi închină travaliul ei, asemeni unei obscure rugăciuni, ea lasă la vedere numai libertatea și abstracția ei. Libertatea trăiește acum în centru pe cînd altădată trăia la margine. Libertatea modernă

începe printr-o căutare a realului: libertatea clasică începea de la poziția ei. Dar mai mult decât afirmația implicită, căutarea nu-și îndreaptă ea oare întreg interesul către această lume, despre care trebuie să spunem că este în mod indisolubil susținută și fundamentată, văzută și constituită prin limbaj?

(Din volumul *L'usage de la lecture*, II, Mercure de France, 1959)

Balzac și creația romanescă

Nici o operă romanescă nu sfidează în asemenea măsură capacitatea de a smulge secretul forței sale. Inteligența creatoare, tehnica, arta, tot ceea ce implică efortul conștient al creatorului și lasă în operă urme vizibile, par să nu ocupe aici decât un loc foarte mic. Stendhal n-ar fi fost Stendhal fără experiențele vieții sale și conștiința cu care a luat act de ele; Flaubert nu ar fi fost Flaubert fără lecturile, meditațiile, fără chinul stilului său; Zola n-ar fi fost Zola fără documentarea lui răbdătoare. Dar se pare că Balzac datorează totul unui fel de entuziasm al invenției, unei bogății, unei seve, unei puteri naturale, în fine, de care nu ne rămîne decât să ne minunăm. Totul pare aici dat, fișnit din adîncuri incontrolabile. Forța creației care aruncă în viață atîtea prezențe fabuloase, care marchează tot ce atinge cu un fel de iradiere legendară, nici răbdarea, nici inteligența, nici experiența n-ar ști să o explice. Acest clar-obscur în care se ciocnesc și se înfruntă umbre gigantice, acești vapori roșietici de fierărie infernală pe care o traversează zdrențe de azur, această gesticulație frenetică și sublimă prin intermediul căreia se realizează pasiunea omului, damnațiunea și împlinirea voinței, această lume inepuizabilă și închisă, atînsă de o lumină produsă de ea însăși, toate vin dintr-o regiune subterană care scapă sondelor și măsurilor noastre. Pasiunea cu care scria Balzac — compunînd mai multe romane în același timp, închizîndu-se în casă săptămîni în șir fără să vadă lumina zilei — se înrudește cu delirul sacru al poetului, cu elocvența «guri de umbră» mai degrabă decât cu conștiința artizanală care triumfă la Flaubert și chiar la Tolstoi. În fața lui Balzac nu te gîndești decât la Shakespeare — sau la vreo epopee din timpurile primitive.

Fără îndoială, în *Prefața la Comedia umană*, Balzac declară cu umilință că el nu este decât secretarul societății franceze care, ea, este istoricul; fără îndoială, a vrut și a crezut că scrie istoria și descrie structura unei societăți asupra căreia își acordă drepturile inteligenței și ale observației. Și se știe cît de persistentă a fost legenda realismului balzacian. Sainte-Beuve insistă asupra abundenței, preciziei, grosolăniei materialului descriptiv și explică succesul lui Balzac prin experiența de alcool și indiscreția lui. Un manual de literatură ca acela al lui Bédier și Hazard vede în naturalismul posteritatea balzaciană: «Influența lui s-a exercitat asupra scriitoarei George Sand pe care a contribuit să o îndrepte de la romanul liric la romanul de observație... Întreg romanul nostru modern derivă din el: Flaubert, Maupassant, Zola, Bourget au urmat calea pe care el a deschis-o». Fără îndoială... Totuși Balzac este înfînit mai aproape de propriul lui adevăr atunci cînd o anunță pe Strălna¹ că este pe cale să scrie *Cele o mie și una de nopți ale Occidentului*. Totuși, cei dinții care l-au salutat pe Balzac, n-au fost romancierii ci poeții. Autorului *Marilor speranțe* l-ar fi plăcut autorul lui *Ferragus* și al *Fetei cu ochi de aur* dacă l-ar fi cunoscut cu adevărat; dar Dickens nu avea în biblioteca lui decât *Povestirile hazlii*. Lui Flaubert nu-i plăcea deloc Balzac, Zola îl înțelegea greșit: după mărturia lui André

¹ Doamna Hanska, poloneză de origine, viitoarea soție a romancierului.

Gide, moștenitorul actual cel mai reprezentativ al naturalismului, Roger Martin du Gard, îi rămâne străin. Dar Baudelaire, Hugo, Wilde, Browning, Hofmannsthal l-au recunoscut de la început. Și toți — Hugo în discursul de la înmormintare, Baudelaire în celebra pagină din *Arta romantică*, Hofmannsthal în celebrul său eseu, au salutat nu realistul ci vizionarul, nu romancierul : poetul.

Aici, imaginația este suverană. Orice realitate, Balzac o înhață ca să o ridice pînă la mit, ca să o transforme într-un sens fabulos. Realul, el nu-l atinge și nu pleacă de la el decît ca să-l facă de nerecunoscut. De asemeni este inexact să spui ca Sainte-Beuve că el n-a știut să decrie decît ceea ce a cunoscut foarte bine: femeile mondene, curtezanele, cămătarii, ziariștii . . . Din viață, în definitiv, ce-a cunoscut el? . . . O copilărie singurată, visătoare, provincială, cîteva experiențe bănești nenorocite, și mult mai puțin dragostea decît căutarea, așteptarea, aproximațiile ei: protecția maternă a doamnei de Berny, amiciția masculină a doamnei Carraud, cochetăriile marchizei de Castries, îndelunga reverie care urcă spre doamna Hanska. Ceea ce se numește viață, el a sacrificat fără șovăire unei plăceri obstinate în imaginar, în penumbra acelei camere cu perdelele trase în care ficțiunea devine realitate, în care Eugénie Grandet, Bianchon, Félix de Vendenesse supra-viețuiesc viețuitorilor care se estompează — foarte conștient cum a fost întotdeauna cu privire la incompatibilitatea care există între a trăi și a crea, schimbînd plăcerile vieții cu suveranitatea în imaginar, așa cum Rafael din *Pielea de sagri* renunță la durata ei în schimbul satisfacerii unei dorințe. Balzac n-a reținut din viața lui, ca atîția alții, cîteva momente, cîteva situații definite; scriind, și-a amintit foarte puțin evenimentele existenței lui, dar și-a amintit mereu elanul care l-a împins spre ea, ceea ce i-a cerut el — sau mai degrabă ceea ce i-ar fi cerut dacă nu s-ar fi consacrat operei. Și așa cum această operă este o lungă reverie pornind de la el însuși, ea este o lungă reverie pornind de la altul. A și scris în *Facino Cane*: harul lui nu este observația psihologică, este devinția. Ființele și lucrurile, el le smulge solului original și le replămădește într-un aluat care parcă ia naștere în mîinile lui. Dintr-o societate destul de burgheză, fără dramă, fără eroi, fără o adevărată splendoare, a făcut societatea cea mai strălucitoare, cea mai frumos împodobită, cea mai dramatică. În fundul acelor case provinciale în care vegetează atîtea existențe mediocre, pașii lui au trezit cele mai puternice pasiuni. Parisul, saloanele, ducesele, ziariștii, actrițele, cămătarii, tinerii ambițioși, financiarii abili; din toate aceste realități el a făcut legende și noi învățăm să le vedem așa cum le-a visat el. La Balzac găsim lumea lui Balzac, nu lumea. În fiecare noapte, la lumina lămpii, în spațiul închis al solitudinii, universul care se înalță șovăind nu este reflexul lumii diurne; el trebuie, ca să-și afle lumina proprie, să respingă lumina zilei.

Balzac reface lumea la lumina visului său nocturn. O reface de asemenea la lumina gândirii lui. Ca observare a societății condusă de o concepție generală despre lume, și verificînd-o, astfel își proiectează Balzac opera lui și astfel o prezintă. N-are importanță faptul că în locul unei observații, noi propunem să vedem o mitologie: e de reținut că există o gîndire balzaciană și că locul pe care această gîndire îl ocupă în sistemul romanesc este fără precedent. Sigur, orice roman este mai mult sau mai puțin legat de perspective intelectuale, și Jean Hytier a propus, nu fără motiv, să-l definim ca: « o metafizică a inteligenței ». Dar nici un romancier nu s-a preocupat vreodată în asemenea măsură să înalțe gîndirea lui la totalitate și la demnitate sistematică; nimeni nu i-a subordonat — sau nu a crezut că-i subordonează — în asemenea măsură universul creației. Prefața (care, la fiecare nume de scriitor, citează zece nume de filozofi, de naturaliști, de reformatori sociali, de mistici — și chiar de împărați) seamănă mai mult cu un tratat de filozofie decît cu prefața unei opere

de ficțiune. Și citind lucrarea lui Ernst Robert Curtius, ești deseori îndreptățit să te întrebi dacă nu e cumva vorba mai mult de expunerea tezelor unui filozof decât un studiu despre opera unui romancier. Același punct de vedere se regăsește, foarte recent, în *Balzac vizionar*, al domnului Beguin. Calificându-l pe Balzac drept vizionar, Beguin nu vrea altă să ne dea de înțeles că opera lui își are sursa în imaginația poetică, cit faptul, foarte diferit, că ea traduce în simboluri imagistice, o viziune, adică o concepție spirituală a realității metafizice. Opera lui Balzac apare astfel ca o « vedere prin transparență » a unei realități absolute : și virtutea acestei constante simbolice, a acestei referințe constante la un plan transcendent, posedă o valoare, o putere de care opera unui Flaubert, a unui Maupassant, chiar a unui Stendhal, este lipsită.

... O tehnică a pregătirii, a progresiei și culminației dramatice : astfel ne apare arta lui Balzac în manifestările ei cele mai ilustre și mai convingătoare. De la *Șuani* la *Verșoara Bette*, de la *Pielea de săgi* la *Verșorul Pons*, cea mai mare parte din capitolele *Comediei umane* sînt drame. Și așa vrea Balzac. « Nevoia epocii este drama », îl pune el pe Blondet din *Iluzii* să declare în mod serios în mijlocul unei vorbării frivole : aceste nevoi trebuie să-i răspundă romanul. Și de aici, se știe, provine neînțelegerea cu Stendhal. Căci criticile adresate *Mănăstirii* n-ar fi avut sens decât dacă Stendhal ar fi vrut să facă ceea ce Balzac a crezut că voise să facă, ceea ce el, Balzac, ar fi făcut : o dramă și nicidecum acest poem liber, această cronică lentă, această « viață a lui Fabrice », pe care Stendhal a avut intenția să o scrie și pe care a scris-o.

« O dramă este o suită de acțiuni, de discursuri, de mișcări care se rostogolesc vertiginos spre catastrofă ». Atribuită neglijent Diane de Maufrigneuse, destăinuindu-i lui d'Arthez secretele inimii sale, această frază definește de minune romanul balzacian. Or, drama presupune o dispunere a evenimentelor care să dea narațiunii un maximum de intensitate, e nevoie aici de un artificiu, cursul timpului căruia i se încredințează Stendhal nu realizează în mod spontan asemenea dispozitive. Arta pregătirilor atât de remarcată și atât de remarcabilă este nu numai un fel de a te face să înțelegi ci și un fel de a te face să aștepti : « pregătiri didactice », spune Balzac, preludii dramatice mai degrabă. În timp ce sînt expuse rațiunile și cauzele dramei, este vorba mai ales de a face să se presimtă chiar de la început iminența ei. Mai mult decât minucie de analist, încetineala pregătirilor este viclenie de dramaturg : trebuie să dai prezentimentului o intensitate insuportabilă, s-o ridici pînă la acel punct extrem în care nararea evenimentului, cu atât mai rapidă, mai seacă, mai brutală cu cît a fost mai mult timp aminată, găsește în sfîrșit un teren pregătit să o primească, un cititor saturat de neliniște, ghiftuit de așteptare. Atunci, lovitura de gong atât de mult timp reținută, izbucnește asurzitor. Ca în *Ducesa de Langeais*, ajunge de-acum înainte o relatare seacă : puterea tragică adunată prin ceea ce precede animă și transfigurează cel mai mic cuvînt. « De-acum înainte, faptele spun totul. Iată deci faptele ». Și să ne gîndim de asemenea la *Marea furtă-rează* (căci se va observa că arta balzaciană, independent de mărimea spațiilor în care operează, reușește să obțină în cea mai scurtă povestire — aici vreo treizeci de pagini, cel mult — efecte care par să ceară dimensiuni romanești). Este mai întîl povestirea lui de Marsay, apoi conversații diverse, apoi povestirea lui Montriveau și, în fine, aceea a lui Bianchon care include în ultimul moment relatarea seacă a notarului din Vendôme. Din povestire în povestire, din digresiune în digresiune, neliniștea urcă către un fel de prag dramatic care nu este trecut decât în ultimul moment. Patru pagini înainte de sfîrșit : « Nu mai am decât să vă relatez evenimentul în puține cuvinte. Scurtez deci. »

Căci nu e destul să dai presentimentul dramei, trebuie ca acest presentiment să crească mereu, ca așteptarea să ia fără încetare o formă mai ascuțită. Drama suportă greu căderile, succesiunea timpilor slabi și a timpilor tari. Nu mai puțin al pregătirii, Balzac este maestrul progresiei și al culminației dramatice. În ușa destinului, pînă ce ea în sfîrșit cedează, nenorocirea bate cu lovituri repetate. Se cunoaște arta repetării catastrofelor, a accelerării, a agravării nenorocirii, necruțătoarea înlănuire de asalturi succesive care-i permite lui Philippe Bridau să-și ruineze familia, cumetrei Cibot să-l ucidă pe bietul Pons, canonicului Troubert să-l despoaie pe abatele Birotteau, talismanului să-i smulgă lui Raphael ultima suflare. Nu este întotdeauna vorba de o progresie numai lineară, ci în mod frecvent și de o progresie concentrică, de acea compoziție numită « colier de perle » despre care a vorbit însuși Balzac. Acestor străpungeri fulgerătoare, destinul știe să le adauge o mai subtilă strategie de încercuire și vine momentul cînd, din direcții diferite, firele fatalității se unesc deodată într-un nod de nedesfăcut; și povestirea merge spre aceste clipe în care drama culminează și se înnoadă în același timp, evocînd totodată capătul unui lanț și pilnia în care se adună toate apele.

Dacă această tehnică a dramei ne mai reține atenția, asta se datorește bineînțeles faptului că ea există și că este în mod superior manevrată. Dar mai ales faptului că ea se împărtășește din autoritatea unei lumi căreia îi aparține așa cum ecoul aparține vocii, așa cum vocea aparține vorbitorului. Artă pregătirilor, a culminațiilor, a progresiilor dramatice n-are valoare și sens decît pentru că intervine în lumea tragediei. Dacă *Goriot*, *Bette*, *Pons* sînt capodopere, ele datoresc faptul mai puțin forței acestor mecanisme decît forței lumii în care aceste mecanisme funcționează; mult mai mult decît cele mai bune exemple ale tehnicii narrative, ele sînt figurațiile cele mai convingătoare ale unui univers de tragedie. Și dacă pîndim momentul în care — după o lungă vorbărie care nu este decît o lungă sterilitate — lumea balzaciană răsare în realitatea care o constituie și o definește, vedem că ea este mult mai puțin lumea produsă de o tehnică adecvată cît aceea lume în care se organizează o unitate indisolubilă, în care subiectele și personajele, structurile viziunii și figurile mitologiei se întîlnesc într-un fel de spațiu închis și splendid, pentru jocurile tragice ale destinului.

Căci Balzac nu întîlnește limbajul său decît atunci cînd începe să-l vorbească pe acela al tragediei. Prin intermediul cronicilor rivalității și celor ale pasiunii, romanelor spoliatiunii și romanelor cuceririi, a legendelor creațiunii și a legendelor căderii, aceeași lume se dezvăluie neconținut. Că eroul este învingătorul sau victima, spoliatorul sau spoliatul, ambițiosul sau cercetătorul, el este mereu angajat într-o dramă pe care o suscită fără încetare pasiunea inutilă a omului, această dorință pe care nimic nu o satisface și care se lovește inexorabil de implacabilitatea morții. Personajul principal poate să fie sursa sau obiectul acestui elan — *Rastignac* sau *Goriot*, *Cibot* sau *Pons* — acest elan poate să fie acela al binelui sau acela al răului, acela al cunoașterii sau acela al lăcomiei — *Bénassis* sau *Vautrin*, *Claës* sau *Hulot* — conducătorul jocului nu este altul decît energia omenească în lupta ei disperată. Lumea lui Balzac nu este nici aceea a victoriei asupra morții, nici aceea a înțelepciunii — renunțare la luptă, acceptare a iremediabilului: este aceea a fatalității elanului și a fatalității eșecului. În pragul acestei opere despre care Balzac ne previne că totul în ea este « mit și figură », noi întîlnim mai puțin o descoperire tehnică decît un mit care o inaugurează și o conține: acela al pielei de sagri. Omul cheamă dorința și dorința cheamă moartea.

Se va spune că această lume a tragediei și predestinării se exprimă cu ajutorul unei tehnici? Mai bine ar fi să spunem că ea este propria ei tehnică, pe care o poartă în ea așa cum fiecare poartă propriul său glas. Sau mai degrabă, demersurile tehnice

sînt cu atît mai profunde și mai decisive cu cît ele se lasă mai greu despărțite de universul viziunii. Ne este îngăduit să ni-l închipuim pe Balzac evocînd, după ce a scris în liniile esențiale romanul său, principiile pe care el i le reamintește lui Stendhal, refăcîndu-și opera în lumina lor, așa cum ar face cu opera altuia, punînd în concordanță ceea ce a spus cu ceea ce știe (sau crede) că trebuie spus. Dar nu este vorba aici decît de o înveșmîntare superficială. În ceea ce are ea esențial, structura dramatică nu este potrivirea voluntară a mijloacelor narative și a lumii narate: ea este fosforescența acestei lumi. Tehnica profundă și dificilă nu este dată de marile legi ale progresiei și ale accelerării ci de către demersul însuși al lumii căreia ele i se aplică, de ritmul evenimentelor, de natura viziunii. Stofa însăși a lumii balzacienne este tragică și cu cît îi pipăim mai atent țesătura cu atît ne este mai greu să spunem unde sînt mijloacele de expresie și unde sînt lucrurile de exprimat. Tragicul este chiar în eveniment, în succesiunea lor — dar această succesiune, de parte de a fi rezultatul unui aranjament artificial, ținește dintr-o inspirație profundă. Se află în comportarea obsedantă a personajelor, lunecînd spre ieșirea întunecată unde sînt dintotdeauna așteptate, grăbindu-se spre ruină sau spre triumf, spre deziluzie sau spre îmbogățire, spre crimă sau spre agonie, cu același pas de somnambul, orb dar ghidat. Se află în însuși timpul povestirii, care nu este acela în care se desfășoară o acțiune nesigură, în suspensie printre hazardurile și riscurile libertății, ci acela în care, în mod progresiv, se dezvăluie un destin deja depășit. Căci ultimul cuvînt este scris cînd este pronunțată prima silabă și fiecare povestire ar putea începe cu sfîrșitul. De unde rapiditatea narațiunii. De unde complicațiile ei și jocul cu durata, după precedîndu-l pe înainte: Balzac nu are de respectat cursul timpului, fiindcă nu este vorba aici de durata vie, ireversibilă în care ceva are loc ci despre un timp care a avut loc. Povestirea ronțăie scenele, scenele nu sînt, în povestire, decît o pauză imperceptibilă, asemănătoare momentelor în care un orator își reglează respirația: pentru că nu există prezent în care să se poată instala personajele: timpul fuge tot atît de repede pe cît se micșorează pielea de sagri. Oricine poate face această experiență, este foarte greu de găsit momentul în care sfîrșete expunerea faptelor trecute și începe acțiunea. O clipă, relatarea se oprește, personajele încep să vorbească sau să acționeze ca într-un prezent adevărat. Balzac însuși simte nevoia să indice linia de demarcație. « Asta era situația generală a pensiunii burgheze la sfîrșitul lunii noiembrie 1819 ». « Aici începe drama sau, dacă vrei, comedia teribilă a morții unui celibatar abandonat prin forța împrejurărilor rapacității naturilor lacomе care se adună lingă patul lui . . . » În fiecare roman, se pot citi asemenea fraze. Dar iată că povestirea continuă la trecut, că gesturile și cuvintele după o clipă de zbor pe cerul prezentului, sînt repede prînse, readuse în cușca unui destin încheiat. După cîteva pagini, Balzac va anunța din nou că drama începe și, din nou, drama se va împotmoli într-o povestire care implicînd cunoașterea a ceea ce are să se întîmple, contrage trecutul și prezentul. Cînd Flaubert sau Tolstoi (mari maeștri ai imperfectului) evocă o scenă, fără îndoială o prezintă ca pe ceva trecut, dar ei reconstituie impresia personajelor care au trăit-o ca pe o clipă interminabilă, opacă la viitor — și prin asta eternă; timpul orizontal orientat al povestirii este întrerupt de un timp vertical. « Bătura ceasurile unsprezece. » « A și trecut, spuse ea. La și un sfert plec. » Se așază din nou, dar cu ochii la pendulă, și el continua să se plimbe fumînd. Această scenă care se constituie din cîteva rînduri și pe care o domină iminența despărțirii, noi o trăim așa cum au trăit-o personajele — doamna Arnoux și Frédéric —: o clipă interminabilă, imobilă în eternul prezent. Dar cînd Marie de Verneuil strecurîndu-se în patul nupțial murmură: « Șase ore de viață », ni se pare că auzim această frază pronunțată nu de ea ci de către martorul invizibil care o și vede culcată în mormînt. Clipa balzaciană fuge spre viitor cu o

mişcare atât de rapidă încât deodată noi nu o mai vedem fugind înainte, ci înapoi: adăpostindu-se în trecut. Timpul însuși al descrierii este un timp narativ. Aceste mari mase de piatră și de lemn — casa Claës, casa Grandet, casa Guillaume... — nu apăsă asupra prezentului ca niște blocuri imobile? Greoaie corăbii cu pinze, iată că se pun în mișcare și lunecă pentru a regăsi ancora unui port dispărut.

Natură și ritm al evenimentelor, comportament al personajelor, realitatea particulară a timpului: iată, fără îndoială, structurile dramatice profunde ale artei balzaciene. Ele nu pot fi nicicum despărțite de viziune.

(Din volumul *L'usage de la lecture*, II, Mercure de France, 1959)

Lecturi proustiene

Poveste a unei vieți, *În căutarea timpului pierdut* este totodată povestea unei cărți. Vedem pe cineva — eroul — înaintînd în viață, căutînd ceea ce este în firea vieții: fericirea. Binele suprem (și ne gîndim la Spinoza, cel din *Reforma înțelegerii*: «un bun adevărat, și care ar putea fi împărtășit, în fine ceva a cărui descoperire și dobîndire mi-ar dăruia pentru vecie plăcerea unei bucurii supreme și neîncetate»). Și în același timp, vedem eroul — care este și narator — căutînd subiectul unei cărți pe care vrea să o scrie. Acest subiect se dezvăluie la sfîrșitul cărții: în momentul în care încetează relatarea vieții. Cînd a doua mișcare (aceea care se îndreaptă spre căutarea operei) își află obiectul, ea o anulează pe prima (căutarea unui bun al vieții) sau mai degrabă îi schimbă sensul: din progresivă, această mișcare devine regresivă — nu mai este căutare a ceva de trăit, ci căutare a ceva ce a fost trăit; și ea se confundă cu crearea cărții. Astfel, opera își află elanul și unitatea în perspectiva care transformă mișcarea progresivă într-o mișcare iluzorie — a cărei singură realitate este aceea a regresiei, care îi permite să fie transpusă în scris. Subiectul operei fiind chiar viața, dar viața încremenită, evocată ca în pragul morții.

... În cursul cărții, nu pierdem nicodată din vedere această căutare. Trîind, eroul speră că viața îi va împlini dorințele. Dar, din viață, nimic nu-l poate mulțumi; fiindcă nu să trăiască dorește el cu adevărat: ci să se oprească și să scrie. Împreună cu sterilitatea scriitorului, decepția existenței se prelungește pînă la faimoasa scenă din *Timpul regăsit* în care, dezgustat de toate, fără speranță, desemnat să consume pînă la capăt «o existență searbădă, care, nici măcar nu se vedea bine de ce trebuie să continue, și, cu atât mai puțin, încă multă vreme...», și intrînd în curtea palatului Guermantes, pune piciorul pe pavajul denivelat. Atunci îi revine acea clipă de extaz pe care a mai avut-o și care-i marchează existența: misterioasa beatitudine a clopotnițelor din Martinville, a prăjiturii muiate în ceai... Dar, de astă dată, el întîmpină această revenire cu o forță nouă: hotărît să-i smulgă secretul și, realizînd că fericirea pe care o încearcă vine din identitatea unei senzații prezente cu o senzație trecută, înțelege imediat că aici se află subiectul operei sale. Operă care nu poate fi decît semnificația vieții trăite: viața trăită considerată ca un tot încheiat, prinzînd formă și sens ca trecut.

... În *căutarea timpului pierdut* este astfel desemnată de autor ca o carte unică: «carte esențială», «singura carte adevărată». Înainte de acest moment iluminant în care termenul de viață trăită devine originea operei, naratorul nu se arată în fața noastră, scriind totuși, încercîndu-și forțele în diverse domenii. Liber, el este fixat în nepuința de a scrie. Și cum ar putea să existe o altă operă înainte de *Căutarea*, dacă o operă, departe de a fi o succesiune de invenții, este expresia vieții însăși, stăpînită, adunată ca în pragul morții?

Jean Santeuil și *Contra lui Sainte-Beuve*, cele două texte de roman, recent descoperite și publicate, nu sînt două romane anterioare capodoperei și individualizate în raport cu ea, așa cum *Copilărie*, *Oameni sărmani*, *Armance*, *Piratul Argow*, sînt în raport cu *Anna Karenina*, *Demonii*, *Roșu și negru*, *Pielea de sagri*. Proust n-a purtat în măruntăie decît o singură carte: dar ca s-o scrie a trebuit să înnegrească mai întîi cîteva mii de pagini — invocație monotonă adresată capodoperei viitoare.

... Există în istoria romanului cîteva capodopere solitare: dar nici doamna de La Fayette, nici Laclos, nici Consant nu au creat o lume romanescă. Ca la Dickens, Balzac sau Dostoievski, la Proust lucrează imaginația romanescă, putere proteiformă, fecundă, neobosită. El a pus-o toată într-o singură carte, pe cînd confrății săi de geniu n-au încetat să o alimenteze cu cărți succesive. Cînd Balzac scrie primele capodopere, are în urmă zece romane proaste: și în tot cursul vieții, năluca operelor viitoare nu încetează să bîntuie în operele pe care le scrie. Cînd moare, avînd terminate nouăzeci și șapte de povestiri, are planurile și titlurile pentru încă cincizeci și unu de romane și nuvele. Păstrînd proporțiile, la fel stau lucrurile cu Dickens, Dostoievski, Zola, Hardy, Conrad, cu Henry James, Tolstoi, și chiar Stendhal; și la fel Faulkner. Îmbucătățită, o mare creație romanescă descoperă întotdeauna o lume unică, monotonă: dar e nevoie de această îmbucătățire pentru a-și putea manifesta unitatea. Căci demersul natural al romancierului abordează universul său propriu prin intermediul unor întîmplări, personaje, medii diverse; tot atîtea trape distincte pentru aceeași pradă. E de ajuns să-i citim carnetele de însemnări. Imaginația lui Balzac este pusă în mișcare de subiectul din *Moș Goriot* (Un om cumsecade — pensie burgheză — venit de 600 de franci — renunțînd la tot pentru fiicele lui care au amîndouă cîte 50.000 de franci venit —, murînd ca un ciine). Pentru Dostoievski care vrea să scrie un roman despre ateism, iluminarea e un personaj, un nume: Stavroghin. Germenele din *Roșu și negru* este un fapt divers; al *Măndăririi*, o veche cronică italiană. Pentru prima oară, cu Proust, un romancier stabilește că opera lui trebuie să transpună o experiență indivizibilă și completă a lumii, și că tot restul — personaje, situații, medii — nu e decît o mediere contingentă și subordonată. Pentru prima oară, ceea ce se ascundea sub aparențe trece înaintea aparențelor. Proust n-a avut de scris decît o carte: și tot ceea ce a scris mai înainte n-a fost decît o pregătire a ei.

... Epopee a unui eu, solilocviu al unui expunător de imagini — mai mult decît creație de personaje — astfel ne apare opera lui Proust. O dată abandonată tentativa de a comunica cu altul, eul rămîne singura realitate, singurul obiect posibil — și demn — al cunoașterii.

Dar cum se manifestă el?

Se manifestă în primul rînd ca unitate de perspectivă dramatică — în sensul că este unicul sistem de referință al conținutului narativ. Opera spune ce i se întîmplă unui individ, și nu spune decît atît. El este cel ce vede și suferă ceea ce mai tîrziu povestește. (Numai lungul capitol intitulat *O dragoste a lui Swann* înlocuiește persoana întîi cu persoana a treia: excepțional prin sistemul lui de referință, acest capitol este singurul care poate fi izolat de operă, suportînd o publicare separată. Dar trebuie menționat că aventura lui Swann și Odette este refăcută de narator în funcție de amintirile și mărturiile culese și că el vede în ea prefigurarea propriei sale aventuri cu Albertine). Dar un mare număr de romane nu au ele aceeași perspectivă dramatică pe care o au *Memoriile*? Ceea ce se întîmplă în *Roșu și negru* și *Măndăstirea din Parma* nu este redat din perspectiva lui Julien și a lui Fabrice așa cum ceea ce se întîmplă în *Confesiuni* este redat din perspectiva lui Rousseau?

Mai ciudată este distorsiunea prin care Eul, unic subiect al perspectivei, devine unicul său obiect. Nu numai că totul este văzut de eu, dar eul pe cale de a se

privi, de a trăi, este singurul obiect al viziunii. Ceea ce este spus aici, pînă la urmă, nu este mai puțin un eu orientat spre exterior cît un eu care se întoarce asupra lui însuși și care se consideră, după nenumărate peripecii și iluzii, drept singura realitate indiscutabilă și perceptibilă?

Dar cine este acest eu care, văzînd orice lucru văzut, nu încetează să se vadă văzînd, nu vrea să se vadă decît pe sine? Sigur, este un eu psihologic, empiric, un individ particular, prezentat în particularitatea lui, singurul personaj avînd trei dimensiuni din operă, pe care-l recunoaștem după timbrul vocii, fiindcă este cel al naratorului, după lumina sa, fiindcă tot ce se vede este luminat de el, după ciudăgeniile, manile, viciile sale, care nu sînt numai mărturisite ci și analizate, arătate în germenle și formația lor. Îl cunoaștem ca pe o ființă separată de toate cele prin care și pentru care a trăit, ca pe o incomparabilă și iremediabilă monadă care a dezvoltat un germen specific, preschimbînd în substanță proprie toate aporturile exterioare. Dar numai atît spune opera, asta e tot ce a voit: să dea viață acestui eu ascultînd propria lui sonoritate? Și chiar dacă sîntem înaintea de toate sensibili la această sonoritate, n-ar fi eroare din partea noastră, sau dovadă de ratare din partea lui? Fiindcă opera nu vrea să fie confesiunea unei singularități închise, satisfăcută de ea însăși: ea este o mărturie despre om, și nu încetează să arate omul atras de un obiect care îi este exterior. Naratorul nu spune: «Nu reușesc să comunic cu alții», el spune: «Omul este ființa care nu poate ieși din sine însăși, care nu cunoaște pe alții decît prin sine, și susținînd contrariul, minte» El nu va zice: «Nu reușesc să cunosc lucrurile», ci: «Lucrurile nu pot fi cunoscute». El nu spune: «Iată-mă, bătrîn copil timorat, homosexual sado-masochist, maestru al metaforelor», ci «Ecce homo». Problema lui? Nicidecum: «Cine sînt?», ci «Ce este omul?» Și omul a cărui odisee universală o schițează nu este subiectul experienței afective, mulțumit să moșăie în propria lui căldură. Este subiectul cunoașterii, omul spiritului aflat în căutarea realității și a semnificației sale.

Epopoea a subiectivității? Poate. Este vorba în orice caz de o subiectivitate transcendentă. Ca și ființele, lucrurile vor dispărea? În orice caz, așa cum rîvnesc ființele, opera rîvnesc și lucrurile. Fiindcă le-a rîvnit, această lăcomie fiind chiar mișcarea ei, cum ar putea ea să ajungă la evocarea binevoitoare a unui eu închis? Ea poate fi în schimb evocarea aventurii prin care exterioritatea căutată se ascunde: chiar evocarea căutării întreprinse de spirit. Căci realul poate că fugă pentru că gestul expunătorului de Imagini îi displace. Poate cauza eșecului cunoașterii stă în subiectivitatea lui? Dar, fiindcă nu e vorba decît de cunoaștere, fiindcă ea e singura problemă, singura ambiguitate, opera va fi considerată evocarea acestui gest subiectiv. Răspunsul său va fi relativist, dacă nu poate fi dogmatic: ea nu va răspunde pe un alt plan decît acela al întrebării, ceea ce ar face dacă n-ar fi decît cîntul unei afectivități mulțumită să nu pună nici o întrebare. Presupunînd că ea nu poate arăta oamenilor și lucrurile însele, ea ne va arăta, de la un capăt la altul, modalitățile apropiierii lor; ne va spune cum vizează spiritul lumea și ființele.

Se pare că într-adevăr opera lui Proust este această imensă și foarte singulară rapsodie a cunoașterii, această epopee a ego-ului transcendent. Fiecare senzație face să apară expunătorul de Imagini: ea atrage mai puțin spiritul către explorarea obiectului, dă mai degrabă semnalul activității sale. Mult mai puțin racheta iluminantă aruncată asupra lumii, senzația este scînteia unei feerii mentale care, din aproape în aproape, trezește ca un cer nocturn întregul spațiu al operei.

... Opera lui Proust nu este dintre acelea care doresc să-și ascundă secretul. Credincioasă acestei «auto-contemplări» în care vede semnul modernității artistice, ea la cunoștință, mergînd, de propriul ei demers. Ultimele pagini din *Timpul regăsit*

conțin justificarea și explicația întreprinderii. Ce este acest Graal pe care l-a căutat eroul, pe care l-a găsit după atâtea confuzii și dificultăți, și cum dă această semnificație a vieții semnificația ei artei, acest lucru ne va fi relatat îndelung, în detaliu. Nu fără oarecare ambiguitate, totuși, nu fără să apară multe contradicții între explicația finală și declarațiile anterioare, tot atât de convingătoare și de ferme. De spațiul acordat de o operă care este propriul ei comentariu, interpretării critice; de unde necesitatea de a reconstitui dialectica implicită în care aceste afirmații opuse se situează și se reconciliază. Dar interpretarea critică trebuie înaintea de toate să evite a căuta semnificația operei numai la nivelul interpretărilor pe care ea le propune, încercând să dezlege nodul. Că o operă de artă are o existență ca operă de artă, ne dăm seama după faptul că ceea ce autorul ne spune, explicit sau implicit, este unul și același lucru cu ceea ce nu încetează să facă pe tot parcursul drumului. În orice operă adevărată, *ordo et connexio rerum* este inseparabilă de *ordo et connexio idearum*. Ceea ce sistemul semantic spune viitorului de semnificații este tot atât de inseparabil de ceea ce arată sistemul semiologic căutătorului de forme și de figuri pe cât, în experiența numită a lui Moebius, sint de indiscernabile cele două fețe — care, în realitate, fac una singură, ale aceleiași panglici. A pipăi opera, stofa ei sensibilă, țesutul ei retoric, numai acest fapt ne va permite să-i urmărim cu exactitate dialectica. Ca să vedem sufletul operei, n-avem altă fereastră decât trupul ei.

După cum figurația adăpostului — presupunând că opera nu ne-a spus nimic în mod direct — ar fi fost de ajuns ca să ne pună pe urmele neliniștii ce o încearcă față de realitate, și chiar să ne o facă evidentă, tot așa, presupunând că naratorul nu ne-ar fi destăinuit niciodată numele Graalului pe care-l caută, acesta ne-ar fi fost destul de bine sugerat de constanta abundență de imagini ale transpunerii realului care impregnează opera în toate celulele ei, ca o baie în care se scufundă și care-i dă culoarea.

O operă are lumina ei, ca un peisaj după ora la care-l vezi. Ora lui Stendhal, ca și a lui Rimbaud, este apariția zorilor; ora lui Flaubert, ca și a lui Baudelaire, este apusul soarelui — și amiaza lui Tolstoi deasupra imensei câmpii după secerat se opune crepusculului urban al lui Balzac și Dostoievski. Ora proustiană este în același timp ora la care te trezești și ora la care adormi, aceea a vieții în fază de proiect și a visului care o cheamă, alunecarea luminii de zi într-o dulce penumbră mentală, o lumină cernută, intermediară, hibridă, semi-întuneric al camerei însuflețit de licărul lămpii sau de jarul căminului, lumină filtrată de perdele.

Oră incertă, lumină de transpunere... Dacă un farmec particular învâluie acest moment al trezirii la viață și acest moment al somnului în care începe visul, asta se datorează faptului că simțim aici trecerea de la o ordine la alta, și un fel de amestec al apelor.

(Din volumul *L'usage de la lecture*, III, Mercure de France, 1964)

Tradiția romanească

În sens tradițional, un roman este reprezentarea fidelă a unui spectacol; în sensul actual, este mai degrabă expresia unui adevăr interior. Pentru unii, realitatea se compune din spectacole distincte și fiecare poveste încheie unul dintre ele; pentru alții, ea este o totalitate pe care o poți înfățișa în întregime în fiecare din aspectele ei. Unei viziuni închise, compartimentate, asupra omului și asupra lumii, l se opune o vizlune care îi cuprinde în sensul totalității lor; *romanului-intrigă îi urmează romanul-concepție*. Comparați personajele lui Mauriac, Martin du Gard,

Jules Romains, Duhamel cu acelea ale lui Malraux, Bernanos, Camus, Sartre. Thérèse Desqueyroux, Jacques Thibault, Antoine Thibault, Jallez et Jerphanion se definesc prin limitele lor — de caracter, de clasă socială, de familia de spirite căreia îi aparțin. Ei sînt îndrăgostitul, ambițiosul, burghezul revoltat sau conformist, raționalistul, intelectualul ieșit din popor... tot atîtea piese pe tabla de șah care trece din mîinile lui Molière în cele ale lui Balzac. Din contra, Berger și Garine, Mathieu Delorme, Rieux și Tarrou, Quine nu sînt caractere ci atitudini, și mai puțin indivizi limitați de pasiuni sau de clasa lor decît oameni deschiși totalității a ceea ce există. Descripției caracterului și mediilor sociale îi urmează afirmarea unor atitudini etice și metafizice — limitării individului de către psihologie și societate, angajarea totală a omului în el însuși și participarea sa totală la istorie; romanului determinării (psihologice sau sociale), romanul libertății.

(Panorama de la littérature française contemporaine, 1960)

Romanul nou francez — un naturalism metafizic

Despre operele care au apărut în jurul anului 1938, și care domină astăzi literatura noastră, se cade să spunem în primul rînd ceea ce am spus despre precedentele. Ceea ce s-a cîștigat este ruptura cu romanul secolului al XIX-lea. Romanul nu mai răspunde nevoii de a nara o poveste, de a da viață unor personaje, de a zugrăvi caractere, de a descrie un mediu social sau altul: romanul actual vrea să fie o mărturie despre om, și o mărturie care ajunge la realitatea lui cea mai profundă, mai universală. Roman al « condiției umane », el continuă mai puțin pe Saint-Simon sau La Bruyère decît pe Pascal. Dar, în ultimii ani, apropierea dintre filosofie și literatură care se schița încă de prin 1939, s-a accentuat. Ar fi inexact să spunem că Jean-Paul Sartre sau Albert Camus sau Simone de Beauvoir nu scriu romane decît ca să încarneze o imagine despre om și o viziune despre lucruri pe care o concep în prealabil: dar ei nu scriu romane decît în măsura în care, în același timp, gîndesc. Vedem astfel volumul *Filința și neantul* întovărășind *Drumurile libertății*, *Pyrrhus* și *Cineas*, *Oaspetele*, *Mitul lui Sisif*, *Străinul*, *Omul revoltat*, *Ciuma*. Ne aflăm în prezența unei literaturi a lucidității și nu, ca mai înainte, a imaginației. Dar această luciditate nu se exercită asupra psihologiei. Inventarului conștiinței îi urmează o descriere a situației omului: a raportului său cu universul, cu existența, cu istoria, cu semenul. Omul este văzut de la distanță, abordat ca un reprezentant al unei rase necunoscute, cu adevărat nou sub privirea care-l descoperă. Și nu numai cea mai mare parte a operelor reprezentative ale literaturii recente gravitează în jurul unei imagini metafizice a omului, dar această imagine, în caracteristicile ei precise, le este și comună. Așa cum e normal, atmosfera contemporană hotărăște culorile literaturii. Culoii întunecate, știe toată lumea. Omul a pierdut toate suporturile: și în primul rînd acest sens al necesității și valorii existenței sale pe care l-a primit pe rînd de la Dumnezeu, de la credința într-un univers rațional, de la iluzia de progres. Nu-i mai rămîne decît o derută exasperată de evenimamentele unui secol tragic. Dialogul dintre o conștiință dezafectată, neglijată, și un univers absurd, mut, copleșitor: iată ceea ce găsim în inima celor mai multe opere contemporane. Și, fără îndoială, ele vor să depășească acea derută inițială, să găsească vieții omenești un sens irecuzabil. Dar ele au ales să meargă mai întîi pînă la capătul acestui derute. Voința de a nu trișa, de a nu se lăsa prins în cursă de iluzii exaltante și, poate, ceea ce este mai caracteristic pentru literatura recentă (sub forma ei romanească și poetică) — aspectul pe care operele cele mai

diferite îl au în comun. Asistăm la dezvoltarea a ceea ce se numește *literatură existențialistă* și pe care eu aș defini-o ca un *naturalism metafizic*.

Această literatură este antiromantică. Prin viziune, mai întâi — voința de luciditate cu orice preț, tendința de a nu depăși marginile sincerității: ceea ce duce la un fel de privilegiu acordat inavuiabilului (cel mai negru, cel mai sordid) considerat ca deosebit de revelator. Dar antiromantismul se află și în scriitură, a cărei lege este simplitatea. Adesea tonul de proces verbal. În această privință, romanul nostru și-a schimbat maestrul. În timp ce asupra lui Malraux, Bernanos, Aragon, Montherlant apasă romanticii, liricii: Chateaubriand, Barrès, Péguy, Léon Bloy, influența decisivă pentru romanul actual este aceea a măștrilor sobrietății. E ceva din Maupassant la Sartre — și ceea ce permite să adunăm în panteonul contemporan pe Kafka și Dos Passos, este tocmai obiectivitatea — aceea a tonului și aceea a perspectivei: scriitorul nu intervine direct în povestire. Această obiectivitate este totuși foarte diferită de aceea a romanului naturalist. Romancierul actual este total angajat în opera sa, deoarece îi încredințează viziunea lui despre lume. Dar această viziune, el nu o expune direct, încearcă să o încorporeze substanței povestirii. Deasemenea, obiectivitatea romanului actual nu înseamnă că romancierul privește personajele sale de la înălțimea unei perspective privilegiate: el încearcă să fie personajul său, să coincidă pînă într-ait cu el încît se estompează ca romancier. Subiectivitatea romancierului dispare în favoarea obiectului romanesc în măsura în care romancierul a ajuns să-și însușească perspectiva interioară a obiectului. Unei obiectivități întemelte pe distanță și indiferență îi urmează o obiectivitate făcută din intimitate și participare.

(Din volumul *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1960)

Spre un nou stil în roman

Se pare că unele dintre cele mai interesante opere apărute în ultimii ani au întreprins căutarea unui nou stil în roman. Se pregătește un fel de mutație, care este, de altfel, în mod evident coroborată cu altele, constatate mai înainte. De la romanul eroic și romantic al anilor 1930 la romanul realist și metafizic al anilor 1940, și de la acesta la romanul anilor 1950 se observă o continuitate. Ruptura cu formele tradiționale este din ce în ce mai pronunțată, în sensul că ceea ce este esențial pentru roman (intrigă, personaje, descriere socială...) este din ce în ce mai mult subordonat altui obiectiv. Cărui obiectiv? Aici apar multe deosebiri. Dar efortul de a scăpa de convenție pentru a deschide căile unui limbaj nou este pretutindeni destul de evident. O reflecție asupra romanului este actualmente în curs de formare, asemănătoare acelei reflecții critice care, începînd cu Baudelaire a dus la metamorfoza poeziei. Romanul este poate astăzi într-o situație comparabilă cu situația în care era poezia în urmă cu un secol.

Reformatorii sînt de acord în privința condamnării convenției romanești. În *Era bănuelii*, Nathalie Sarraute afirmă că nu este vorba ca romancierul să ne țină cu sufletul la gură cu o intrigă pasionantă, să descrie personaje vii și veridice, să înfățișeze în mod strălucit sau exact vreun mediu social, și nici să ne dea într-un stil clasic desăvîrșit o analiză nouă a sufletului etern omenesc. Că-l continuă pe Balzac sau pe Benjamin Constant, că e realist sau clasic, romanul nu poate să ajungă decît la pastîșă. Alain Robbe-Grillet (*O cale pentru romanul viitor*) este de acord cu necesitatea de a nu reface. Dar ce trebuie făcut? Aici direcțiile se despart. Pentru Nathalie Sarraute obiectul romanului este întotdeauna realitatea psihologică. Dar mijlocul nu e analiza care întotdeauna îngheață, schimbă ceea ce este viu în

ceva mort, separă stările noastre de actele noastre; și nici monologul interior. Realitatea psihologică este inseparabilă de comportament, și numai dialogul poate să dea cititorului « iluzia de a reface el însuși aceste acțiuni cu o conștiință mai lucidă, cu mai multă ordine, claritate și forță decât o poate face în viață, fără ca ele să piardă acea parte de indeterminare, acea opacitate și acel mister pe care-l au întotdeauna acțiunile pentru cel care le trăiește ». Este vorba de un dialog care să prindă « mișcările sub-conversației ». La care Robbe-Grillet obiectează că asta înseamnă riscul de a pierde esențialul care nu este cîtuși de puțin ființa psihologică, ci lumea. Romancierii au contaminat întotdeauna lumea cu un antropomorfism latent, proiectînd în afară sentimentele și interpretările lor. « Operația pe care ea (Nathalia Sarraute) se gîndește să o facă lumii, riscă să o dizolve, să o distrugă. Neglijînd suprafața lucrurilor în favoarea unei profunzimi mereu mai adînci, mai inaccesibile, nu ești oare constrîns să nu mai atingi decît umbre, reflexe, ceață? » Romanul, pentru el, trebuie să înceteze de a fi *visceral*, *analogic* și *incantatoriu*, ca să devină *optic*, *descriptiv*. Realist sau clasic, romanul tradițional se încapățînează să descopere realitatea sub aparență, și realitatea se oferă întotdeauna ca o semnificație. Romanul modern al absurdului face la fel arătînd lipsa de semnificație a lucrurilor. Ori, noi am descoperit că « lumea nici nu are semnificație, nici nu este absurdă. Ea este, pur și simplu ». Revine romanului viitor misiunea de a descrie această ființă.

Așadar cele două căi opuse par a fi ale unei subiectivități și ale unei obiectivități la fel de hotărîte să meargă pînă la capăt. Omul fără lume, sau lumea fără om . . .

Această sciziune, întemeiată pe o tendință de rigoare, de coerență, vine din critica adusă de Sartre romanului tradițional ca « amestec » conceput în același timp din punctul de vedere al subiectului și din punctul de vedere al obiectului. Trebuie să se opteze: nu poți să fii în același timp și în afară și înăuntru. Într-un sens, romanul actual tinde să desfacă sinteza romanului tradițional, care amestecă descriere și psihologie, care confundă, și uneori în aceeași frază, ceea ce numai subiectul poate să știe despre el și ceea ce numai altcineva poate descoperi în el.

Aceste două căi pot să pară ca provenind amîndouă din romanul anilor 1940, care conține în același timp realismul și metafizica, tendința fenomenologică a obiectului și tendința existențialistă a conștiinței. *Greața* se situează în punctul de vedere al subiectului, *Străinul* în punctul de vedere al obiectului. Și unele pagini din *Drumurile libertății*, imitate după Dos Passos, fac să intervină *camera de luat vederi*.

Într-un sens mai general, romanul actual tinde să determine obiectul lui esențial și să-i subordoneze totul: hotărîre asemănătoare cu aceea a purității poetice. Și dacă ne întrebăm care sînt printre operele unei generații anterioare cele care au urcat subit, vedem că, în ciuda tuturor deosebirilor, ele reprezintă un *stil esențial al romanului*.

(*Panorama de la littérature française contemporaine*, 1960)

În românește de GEORGETA HORODINĂ

GAËTAN PICON ȘI ARTA LECTURII

Stilul lui Gaëtan Picon se distinge imediat printr-o însușire care se asociază din ce în ce mai rar cu critica literară: farmecul evocator. Personaje, conflicte, structuri, teme, obsesii, metafore, într-un cuvânt toate elementele, oricât de importante, a căror analiză nu poate lumina decât aspecte parțiale, sînt fie în mod deliberat ignorate, fie împinse pe planul al doilea, subsumate elanului creator, impulsului primordial care ține în suspensie galaxia unei opere și face din ea un univers. Nu structura profundă, care nu poate explica prin ea însăși puterea de seducție a operei asupra cititorului (ce îndrăgostit ar fi mulțumit să stringă în brațe scheletul în loc de trupul iubitei ?), nu rețeaua nucleelor tematice, oricum prea puțin particularizantă, nu capacitatea de « a da expresie » unei realități, aceasta neputînd preexista ca un conținut fără formă, nu desăvîșirea procedeele tehnice, ușor detectabilă și într-o operă mediocră și chiar într-una submediocră, ci altceva reține în primul rînd atenția criticului: nota dominantă, muzica intimă a textului, tonalitatea imaginilor, atmosfera generală, suflul pasional al personajelor balzaciene, lovindu-se de zidul inexorabil al fatalității, melodia melancolică a mișcării regresive, proustiene, aerul irespirabil al unui univers cu ușile închise, ca la Sartre, plenitudinea lumii tolstoiene spre deosebire de « ingrămădirea » zolistă, efortul spre totalitate al lui René Char, ambiguitatea unită cu geometria secretă, nu prea apăsată, a frazelor lui Henry James, patosul indivizibil al vieții indivizibile din poezia lui Giuseppe Ungaretti, etc., etc.

Analiza poate începe de oriunde, de la personaje, de la studiul compoziției, de la structura metaforelor, de la predilecția scriitorului pentru anumite medii sociale sau tipuri de conflicte, de la acordul sau de la dezacordul său fundamental cu lumea, de la nostalgia purității care îmbracă forma dezgustului față de condiția biologică a existenței, de la revolta care ascunde un optimism romantic, ea trebuie să ajungă însă neapărat la acel aer particular, unic, al operei, întrucîtva asemănătoare unei prezențe vii, irepetabile, emanînd un anume farmec sensual. Nu fără ironie remarcă deseori Gaëtan Picon, în zadar caută criticii explicația frumuseții în profunzimile operei, ea se află la suprafață, este « carnea » care îi conferă o fizionomie inconfundabilă, este iradiația care îi dă splendoarea exterioară: « Și mă voi hazarda să afirm, amintind o vorbă a lui Michelet, după care esențială este devenirea și nu ființa, fizionomia și nu chipul, că critica cea mai superficială poate fi cea mai adîncă: aceea care surprinde căldura nativă pe care opera a conservat-o în lunga ei hibernare și care-și recapătă temperatura exactă pe măsură ce o trezește la viață mîngîierea privirii noastre, a mîinii noastre de îndrăgostiți, cădînd nicăieri altundeva decât la suprafața acestui frumos trup închis, dar pe fiecare parcelă și pe toate circuitele epidermei sale, neatînsa ei ardoare momentană ».

Rezultatul ultim al analizelor sale, complexe și riguroase, refractare atît criticii profunzimilor cît și tehnicilor neo-pozitiviste, este evocarea întregului, a impresiei fundamentale, vii, sensoriale, pe care o lasă o lectură proaspătă și atentă, înțeleasă ca "rapport vécu", adică relație adîncă afectivă, între cititor și operă: "Descrierea operei va evita descrierea istorică (legată de o clasificare, deci de o generalizare), pentru a fi evocare critică, adică singulară". În aceeași ordine de idei, Gaëtan Picon

este inclinat să acorde preferință opiniilor emise sub presiunea emoțională a unui prim contact cu opera, pentru că acesta poate mai ușor reflecta entuziasmul genuin, efectul imediat și necontrafăcut al lecturii. Teama cea mare a criticului este îndepărtarea de concret, de suflul viu al operei de artă care își poate pierde în decursul analizei iradiția, transformându-se într-un obiect rigid și inert.

Interpretarea critică trebuie să se mențină, după opinia lui Gaëtan Picon, în «zona de animație» în care se întâlnesc viața operei și viața cititorului, cu alte cuvinte cât mai aproape de aura ei dar nu pînă la identificare, în spațiul privilegiat, deși îngust, al «emoției relevante», unde se pot stabili judecăți capabile să surprindă «puterea» estetică fără să o anihileze printr-un raționament exterior și reductiv.

Chiar cine nu se raliază metodei critice a lui Gaëtan Picon, un estetism tradițional, deschis tuturor stilurilor și tendințelor, nu se poate să nu admire extraordinara putere a criticului de a reconstitui pe cale analitică pulsația iradiantă a unei poezii sau vibrația pasională a unui roman. Adepții unei critici a profunzimilor ar putea, desigur, nu fără îndreptățire, să-i reproșeze lui Gaëtan Picon refuzul de a plonja în adâncurile operei de artă, replicînd că nu este același lucru dacă «scheletul», cum numește el structura operei, este acela al unui pitic sau acela al unui uriaș. Dar nu vor putea contesta nici exactitatea cu care evocă farmecul special al unei opere, forța ei de a trezi entuziasmul cititorului, nici precizia judecății de valoare.

Ar fi însă nejustificată graba de a trage de aici concluzia că metoda preconizată de Gaëtan Picon este pînă la urmă depășită și contrazisă în practică, așa cum se întîmplă cu orice metodă, grație unei juste intuiții critice. A fost tradus și în românește primul volum, intitulat Scriitorul și umbra lui, din introducerea sa la o estetică a literaturii, rămasă din nefericire neterminată. Reflecțiile cu caracter generalizant pe care le putem întîlni pretutindeni în scrierile sale, sistematic expuse aici, conduc spre elaborarea unei «metode generale a experienței estetice», experiență a cărei obiectivitate Gaëtan Picon ține să o sublinieze. Nevoind să reducă activitatea critică la un act subiectiv sau să o pună sub jurisdicția unui concept atît de vag cum este gustul, ceea ce ar face imposibilă orice judecată de valoare, scopul și justificarea esteticii, criticul practicant luminează îndelunga sa carieră de lector pasionat și fidel farmecului individual al operelor, cu reflecții metodologice formulate pe baza experienței estetice, așa cum se conturează ea într-un contact strîns cu realitatea artistică: «Dar estetica nu e nici un sistem prestabilit din care critica s-ar mulțumi să deducă aplicații particulare: critica trebuie să se depășească prin estetică, dar numai plecînd de la critică se poate ajunge la estetică. O reflecție estetică de ansamblu trebuie să ia formă într-un contact viu cu operele».

Deși nu putem evita o oarecare decepție constatînd că obiectivitatea experienței estetice este pînă la urmă întemeiată pe o natură a artei, stabilită mai mult prin consens și selecție istorică, încercarea lui Gaëtan Picon de a fundamenta o estetică a literaturii este plină de interes și explică în mare măsură siguranța demersului său critic. Dacă respectul pentru individualitatea operei în ceea ce are ea mai specific nu se degradează niciodată în eclectism, în neputință de a alege, aceasta se datorează desigur și fermității teoretice cu care menține o ordine și o ierarhie a valorilor, înlăturînd ideea unei totalități fantomatice, imposibile și false; dacă criteriul selecției valorice nu decade în intoleranță și reducere, în privilegierea unui stil și a unei tendințe, în dauna altora, aceasta se datorează, desigur, și rigorii cu care ține seama atît de antinomia valorilor cit și de echivalența lor în planul autenticității; dacă se arată extrem de receptiv la nou, fără să cadă în servituțiile modelor, e și pentru că preconizează cu tărie cunoașterea și recunoașterea ansamblului («Pictorul actual poate să disprețuiască pe Tițian, poetul suprarrealist pe Racine: nu fără să cadă în ridicul.

criticul. Simțul noului trebuie să se unească la el cu simțul totalității. »); dacă reclamă dezbateră critică și formularea unei judecăți de valoare asupra operelor necernute încă de sita vremii, fără să se teamă prea mult de sancțiunea posterității, aceasta se datorește și faptului că știe să descifreze cu anticipație judecata istoriei («Și este deosebit de ușor de răspuns celor care pentru a evita o dezbateră imediată fac apel la judecata istoriei, că istoria a judecat deosebite artiști pe care ei îi iubesc continuu pe cei excluși de istorie: Perse vine din Mallarmé și Gêraldy din Samain, Picasso întâlnește pe Cézanne și Fougerson doar pe Puvis de Chavannes. »), etc.

Gaëtan Picon are toate calitățile unui mare critic și în primul rând pasiunea lecturii. De altfel studiile critice adunate în cele trei volume intitulate *L'usage de la lecture* sînt definite din nou de autor în articolul introductiv, drept «lecturi», și nu dintr-o ipocrită modestie ci pentru a sublinia o poziție de principiu: modalitatea critică pentru care optează este o receptare fidelă și în actu a literaturii. În abundența de sisteme interpretative și de tehnici analitice, această opțiune are sau capătă ipso facto o anumită tentă polemică: reamintește că literatura este scrisă pentru a fi citită, pentru a produce delectarea cititorului, că acesta este scopul ei principal, uneori uitat, pierdut sau abandonat în vălmășagul supraetajărilor critice, mai atente să erijeze ingenios propria lor construcție decît să reflecte conștiincios adevărul operei. Textele critice ale lui Gaëtan Picon încintă și trezesc cititorului dorința de a se cufunda în lectură ca într-o apă regeneratoare, pentru că autorul însuși găsește în frecventarea operelor literare o bucurie calmă și adîncă, o desfătare nemaiîntîlnită și un mijloc de a înlătura crisparea inerentă a condiției noastre de muritori: «Cu marile opere pe care la fiecare etapă a experienței noastre în artă învățăm să le cunoaștem mai bine, trăim așa cum ne-ar plăcea să trăim cu cei ce ne sînt dragi: în afara destinului.»

Critic de artă tot atît de avizat, Gaëtan Picon este deosebit de sensibil la «aerul timpului»; el identifică fără greutate tendințele în curs de precizare ale literaturii contemporane (Panorama literaturii franceze contemporane, apărută în 1949, revăzută și adăugită după zece ani, a ajuns o lucrare clasică, de referință), coroborîndu-le cu investigații asemănătoare din alte domenii, în special arte plastice, pentru a desprinde trăsăturile noi, specifice, pe care epoca le imprimă artei cuvîntului. Practicînd critica la zi, Gaëtan Picon nu a neglijat vederile de ansamblu, dimpotrivă, pe terenul mișcător al actualității a știut să distingă întotdeauna liniile de forță ale «noilor tradiții» care încep să se formeze, în poezie, în roman, în teatru, în eseu.

Culegerea de texte pe care o prezentăm acum cititorului român urmărește să pună în lumină pe fondul analizelor generale închinăte de Gaëtan Picon specificului artei moderne, preocuparea constantă a regretatului critic pentru direcțiile de dezvoltare ale romanului francez de la Balzac la cea ce s-a numit «noul roman», elementele de continuitate și de ruptură, al căror sensibil vestitor a fost el, printre cei dintîi.

HOGARTH: Studiu pentru „Analiza Frumuseții”, 1753



Pulsul căutării novatoare în romanul american

ENCK: Unii critici semnalează afirmarea unui nou gen de roman, cu vervă comică. Prezintă pentru dumneavoastră un interes acest nou gen și — dacă răspunsul este afirmativ — în ce sens?

BARTH: Mă interesează pentru că am crezut că-l inventasem eu dar acum se dovedește că alții mi-au luat-o înainte. Rabelais. Machado. Dickens-ul¹ din mine e foarte amărit la gândul că se naște de aici un nou tip de roman, un gen; și, dacă într-adevăr se va ajunge la un gen nou, o să trebuiască să mă apuc de altceva. De tragedii grecești, poate. Nu mi-e foarte clar care vor fi romanele la care se gîndesc criticii cînd vorbesc de noul roman american. . .

E. Cred că unele cum ar fi « Catch 22 » (« Articolul 22 »,) al lui Heller, « The Ginger Man » (« Roșcovanul ») de Donleavy, « The Second Skin » (« A doua piele ») de Hawkes. Toate acestea ar conține elemente comice de o factură diferită față de cea a romanelor din anii patruzeci și cincizeci. De asemenea, probabil că și așa-numitul teatru absurd face parte din această categorie.

B. Ce mi-a plăcut la cei pe care i-am citit e un soi de inventivitate nestăvilită pe care, cu siguranță, n-o găsim cu un deceniu în urmă. E ciudat cum toate astea s-au ivit dintr-o dată. Sincer am crezut că inventasem genul cu pricina și că *The Sot-Weed Factor* (Neguțatorul de tabac) a fost primul lucru de acest fel. În caz că nu a fost, nu-mi dau seama dacă trebuie să mă simt descumpănit sau încîntat din pricina asta.

E. Numiți cițiva dintre scriitorii tineri ale căror opere vi se par valoroase dar care, poate, n-au beneficiat din partea criticii de atenția pe care o merită.

B. Autorii de Novellini și creatorii celor *O mie și una de nopți*, Boccaccio, Cervantes, Rabelais, Robert Musil, Laurence Sterne și, de asemeni, Machado de Assis.

* Fragmente dintr-un interviu dat lui John Enck

¹ Joc de cuvinte imposibil de redat: dickens ca substantiv comun, înseamnă drac, drăcușor, demon.

cinci de romane, pe la
ă ar fi fost scrise ieri.
acum se traduc. Dacă
pe care l-am inventat
l l-a inventat. Scrie ca
it Sterne. N-am reușit
lu, un scriitor minunat.
re aș vrea s-o citească
inul acesta e unul din
pentru că toți vorbesc
in American.

din contemporanii mei.
refer cu deplină onestită-
te că nici eu nu
tare (ca și mine) învăță
l. Nu povestirea —adică
il pentru care apreciem,
kner. Îi iubesc pe toți
riitori să se intereseze
not fi un ghid mai bun
tă o scriere hindusă pe
i cred că e. Se cheamă
otecă. Ocupă un spațiu
eva?

F. Powers, Joseph Heller,

să fie toată birfa asta.
mi-a trimis un roman
ăcătorul. l-am răspuns
ni-a plăcut prea mult.
ea lui Carl Jung, visîn-
se trezească interesul,
time precum și o notă
u-i dați crezare. Susan

. A lucrat doisprezece
ce era în lucru; apoi
ceva, vă spun sincer,
d citesc ceva bun, scris
publicații studențești.
mul roman al lui James
vă dați seama, că am
iciuna; și pînă la urmă
mi s-a părut amuzantă.
re, de altfel, au mare
e, mărturisesc, speram
ăci, scrie bine. Cartea
avea și ceva interesant
în literatură modernă.
toanei întâia și a treia:

Sebastian vorbește despre sine cînd la persoana întâia, cînd l
alte artificii, pînă la urmă utile, îți vine greu să-l gusti de la
capitolul al treilea începi să te obișnuiești cu el, și atunci Dor
pe cele două lumi. E mare lucru să reușești asta.

E. Această amintește de jocul persoanei întâia și a treia.
B. Foce palid e o încercare.

E. Și acolo se întîmplă același lucru. Nu poți fi sigur dacă
întîia, de a treia, sau de amîndouă.

B. Nabokov e extraordinar.

E. În altă ordine de idei, după părerea dumneavoastră perioad
in roman continuă încă, ori s-a și încheiat?

B. Drept să vă spun nici nu știam că a început.

E. Spuneți despre Susan Sontag că ar fi mai mult francezoc

B. E un fel de franțuzoaică. Franțuzoaica Artificială. Adică a
Dar, mă rog. . . Francezii — francezii francezi — sînt, desigur,
cele mai ciudate tehnicește. Și pentru ei sînt bune deși no
tocmai pe gustul meu. Toți se luptă cu Balzac, după cite price
impresia că unii dintre ai noștri sînt morți după Flaubert. l
Robbe-Grillet și ai lui, estetica lor e, pînă la urmă, un fel de
puțin mai actualizat: o și mai « perfectă fidelitate » de redar
conștientului uman. Și asta nu e rău. O altă cale de a te în-
dintre artă și Lucrul Real este să afirmi elementul artificial în
scăpa de el) și să transformi artificii în componentă a preo-
să te zbați pentru o tot mai « perfectă fidelitate », folosind
cedee literare pentru distorsiuni și frecvențe înalte. Cam asta
gardista mea e « Șeherezada ». Dar trucurile de circ sînt d
și atîta tot. Ca romanul — scris, parcă, de Saporta — care
fost pus în cutie cu paginile așezate la întîmplare. Cam atît.

. . . Asta cel puțin dacă nu vrei să fii un neevoluat în mat
cineva ar construi azi catedrala din Chartres, ar crea un im
nu-i așa? Așară de cazul cînd ar face-o în chip ironic. N-am
lui Baldwin pentru că — din punct de vedere tehnic — mi
fel de roman de început de veac, pe teme din a doua jumătate
Așa că Baldwin mi-a dat curaj. Ce mi-a plăcut la cartea lui,
« O altă țară », e faptul că nu mi-a trezit admirația.

E. Să trecem la niște întrebări despre cum scrieți — dc
asemenea subiect. Faceți o schiță generală a romanului, înain-

B. Este exact genul de întrebare la care, dacă răspunzi
un bine. Ce contează, pentru oricine, dacă-mi schițez roman
Da, o fac — chiar foarte amănunțit, de fapt. Presupun că p
tire fără o schiță prealabilă, poate așa, ca să vezi unde te d
eu nu scriu povestiri). Dar, cîstit vorbind, nu văd cum ar fi
un roman fără să știe cum se va termina. De obicei, fac schiț

E. Ce dificultăți ați întîmpinat cu « Neguțătorul de tabac
secolului optsprezece?

B. Difilul a fost tocmai inversul — și anume, să mă stăpîr
în acest fel. E un stil contagios și nu foarte greu de prac
intrat în sînge distihurile hudibrastice¹, să zicem, începi s
hudibrastice și să vorbești la telefon în distihuri hudibras

¹ Vezi nota, la pag. 38.

Sebastian vorbește despre sine când la persoana întâia, când la a treia. La fel ca alte artificii, pînă la urmă utile, îți vine greu să-l guști de la început, dar pe la capitolul al treilea începi să te obișnuiești cu el, și atunci Donleavy devine stăpîn pe cele două lumi. E mare lucru să reușești asta.

E. Aceasta amintește de jocul persoanei întâia și a treia în «*Foc palid*».

B. *Foc palid* e o încercare.

E. Și acolo se întîmplă același lucru. Nu poți fi sigur dacă e vorba de persoana întâia, de a treia, sau de amîndouă.

B. Nabokov e extraordinar.

E. În altă ordine de idei, după părerea dumneavoastră perioada internaționalismului în roman continuă încă, ori s-a și încheiat?

B. Drept să vă spun nici nu știam că a început.

E. Spuneți despre Susan Sontag că ar fi mai mult franțuzoaică decît americană.

B. E un fel de franțuzoaică. *Franțuzoaică Artificială*. Adică ar fi, dacă ar exista. Dar, mă rog... Francezii—francezii francezi—sînt, desigur, cei care fac lucrurile cele mai ciudate tehnicește. Și pentru ei sînt bune deși *nouveau-romanul* nu e tocmai pe gustul meu. Toți se luptă cu Balzac, după cîte pricep, și în schimb am impresia că unii dintre ai noștri sînt morți după Flaubert. Din cîte știu despre Robbe-Grillet și ai lui, estetica lor e, pînă la urmă, un fel de realism psihologic, puțin mai actualizat: o și mai «perfectă fidelitate» de redare a conștiinței și înconștientului uman. Și asta nu e rău. O altă cale de a te împăca cu discrepanța dintre artă și Lucrul Real este să afirmi elementul artificial în artă (oricum nu poți scăpa de el) și să transformi artificialul în componentă a preocupărilor tale, în loc să te zbați pentru o tot mai «perfectă fidelitate», folosind o mulțime de procedee literare pentru distorsiuni și frecvențe înalte. Cam asta urmăresc eu. Avantgardista mea e «*Șeherezada*». Dar trucurile de circ sînt doar prilejuri de haz și atîta tot. Ca romanul—scris, parcă, de Saporta—care în loc să fie legat, a fost pus în cutie cu paginile așezate la întîmplare. Cam atît.

...Asta cel puțin dacă nu vrei să fii un neevoluat în materie de tehnică. Dacă cineva ar construi azi catedrala din Chartres, ar crea un imobil foarte incomod, nu-l așa? Afară de cazul cînd ar face-o în chip ironic. N-am putut să citesc cartea lui Baldwin pentru că—din punct de vedere tehnic—mi s-a părut că scrie un fel de roman de început de veac, pe teme din a doua jumătate a secolului douăzeci. Așa că Baldwin mi-a dat curaj. Ce mi-a plăcut la cartea lui, «*Another Country*» «*O altă țară*», e faptul că nu mi-a trezit admirația.

E. Să trecem la niște întrebări despre cum scrieți—dacă nu vă deranjează asemenea subiect. Faceți o schiță generală a romanului, înainte de a-l scrie?

B. Este exact genul de întrebare la care, dacă răspunzi, nu faci nimănui nici un bine. Ce contează, pentru oricine, dacă-mi schițez romanul înainte de a-l scrie? Da, o fac—chiar foarte amănunțit, de fapt. Presupun că poți să începi o povestire fără o schiță prealabilă, poate așa, ca să vezi unde te duce (nu e cazul meu, eu nu scriu povestiri). Dar, cîndtît vorbind, nu văd cum ar începe cineva să scrie un roman fără să știe cum se va termina. De obicei, fac schițe detaliate:

E. Ce dificultăți ați întîmpinat cu «*Neguțatorul de tabac*», scriind în maniera secolului optsprezece?

B. Dificil a fost tocmai inversul—și anume, să mă stăpînesc de a scrie scrisori în acest fel. E un stil contagios și nu foarte greu de practicat. O dată ce ți-au intrat în sînge distihurile hudibrastice¹, să zicem, începi să gîndești în distihuri hudibrastice și să vorbești la telefon în distihuri hudibrastice. Cîteodată, dacă,

¹ Vezi nota, la pag. 38.

citindu-le și vorbindu-le oamenilor alunec pe această pantă, ei încep să-mi răspundă la scrisori în același fel. Treaba asta e ca o boală: te molipsește.

E. Începeți de obicei de la idee sau de la conceperea subiectului?

B. Poți începe în mai multe feluri. Primul meu roman, «The Floating Opera» (*Opera plutitoare*), a început de la o fotografie a unui vechi teatru plutitor, care mergea de-a lungul coastei, în zona Maryland. Îmi amintesc că am văzut vasul acela când aveam vreo șapte ani. În 1954, găsind o fotografie a acestui vas vechi m-am gândit că n-ar fi rea ideea să scriu un spectacol de estradă filozofic. Nu mă gândeam deloc să scriu un roman. Avea să fie un spectacol de estradă și, totuși, o operă literară. M-am apucat de treabă și pînă la urmă a ieșit un roman. *Neguțătorul de tabac* a pornit de la titlu și, bineînțeles, de la poemul original al lui Ebenezer Cooke. Celor care n-au citit romanul trebuie să le spun că există un asemenea poem și există un asemenea om, deși nimeni nu știe multe despre el.

E. Vorbind despre structură și altele în această ordine de idei. . . Ați menționat că doreați să faceți un spectacol de estradă filozofic. Găsiți vreo legătură între metodele romanului și cele filozofice?

B. Sînt departe de a fi un expert în filozofie. Nici măcar nu am studiat-o vreo dată, nu am învățat-o de fel. Însă ontologia și cosmologia sînt subiecte pe marginea cărora e plăcut să improvizezi. Dacă ești un romancier de un anumit tip temperamental, atunci ceea ce îți dorești nu adevărat este să reinventezi lumea. Dumnezeu n-a fost un romancier prea prost, doar că a fost realist. Cîteva din lucrurile pe care le-a făcut sînt chiar drăguțe: ideea că ontogeneza repetă filogeneza este o lovitură de maestru; oricui i-ar trece așa ceva prin minte ar avea temeiuri să fie mîndru. Dar dacă ai un anume gen de sensibilitate și-e foarte greu să suporti recunoașterea arbitrariului faptelor materiale și incapacitatea de a le găsi o finalitate. Să ne gîndim la Franța, de pildă. Franța are formă de ceainic, iar Italia — de cizmă. Bun, foarte bine. Dar după un timp s-ar putea să te încerce gîndul că așa și numai așa vor fi întotdeauna, că nu vor căpăta niciodată vreo altă formă.

Robert Louis Stevenson nu s-a putut obișnui niciodată cu faptul că oamenii au două urechi, aceste obiecte caraghioase, și globi oculari înfundați în cap. Zicea că asta e deajuns ca să te scoată din minți. Sînt de acord. Și așa zice că această reacție, care este un fel de reacție metafizică, izvorăște aproape din miezul a ceea ce este arta, cel puțin a unui anume fel de artă, și acest imbold de a imagina alternative ale lumii poate deveni un imbold fundamental pentru scriitori. Mărturisesc că pentru mine este. Să-ți propui doar reinventarea filozofiei și apoi nu-ți rămîne decît să plămuești pe de-a întregul propria ta istorie a lumii. De ce doar Platon și Aristotel? Ei sînt băieți de treabă, dar de ce n-am lua-o de la început, de drăgul varietății, de ce n-am căuta să fim altfel și să dăm alt curs întregii istorii. Și dacă ai avea o asemenea apucătură n-ai mai scrie ca Phil Roth sau James Baldwin, dar poate ai scrie romane comice bizare din cele despre care tot auzim vorbindu-se.

E. În febra creației vă surprindeți vreodată adoptînd o poziție cu care, în mod obișnuit, nu ați fi de acord? În ce măsură sînt de vină personajele dumneavoastră?

B. Vezi dumeana, pe tema asta am impresia că se bate cam mult apa în piuă. Auzi scriitori respectabili, oameni de bun simț, cum ar fi Katherine Anne Porter, spunînd că personajele îi domină. N-am să le las de fel să mă domine. Îmi plac romane ca ale lui Unamuno în care personajele îl provoacă pe autor și încep să se certe cu el, dar în cărțile mele ele nu domină. Nu, stimate domn, personajele mele fac ce le spun eu. Zău, nu cred că trebuie să dați atîta atenția acestor lucruri — aceea n-a fost Katherine Anne Porter, ci o femeie oarecare, cea căreia i-au luat un interviu în *Today Show* în urmă cu cîteva săptămîni; tocmai terminase și ea de scris o carte și a spus că nu i-a ieșit cum își dorise, fiindcă personajele

o dominaseră. Nu trebuie să dai atenție la nimic din ce spun scriitorii. Ei nu știu de ce fac ceea ce fac. Sînt ca tenismenii buni sau ca pictorii buni, care toarnă o mulțime de prostii, sînt prețioși și sîcîitori, sau, cînd deschid gura, pur și simplu nu au dreptate. Orice sport învățat, orice truc, orice meșteșug este, pentru expert, aproape o a doua natură. Cînd un scriitor vorbește despre lucruri cum ar fi inspirația, despre personaje care îl domină sau despre grile spațio-temporale, asta se întîmplă de obicei pentru că nu știe de ce face lucrurile pe care le face. Și, dacă începi să gîndești prea mult la astfel de lucruri ajungi pînă la urmă să-ți înnozi mintea, ca și cum te-ai gîndi în mod serios cum îți legi cravata la gît, sau cum îți legi șireturile la pantofi. Eu, cel puțin, n-am auzit multe lucruri spuse de vreun scriitor despre arta scrisului, care să nu mă irite, inclusiv cele spuse de mine.

E. În ce măsură catedra, în special predarea literaturii, vă influențează opera?

B. Îi întîrzie împlinirea.

E. Care ar fi relația ideală a scriitorului, criticului și cercetătorului cu universitatea?

B. Nu se pot face nici un fel de prescripții în sensul acesta. Cei pe care îi supără faptul că foarte mulți din scriitorii și poeții noștri predau azi în școli sînt, după părerea mea, oameni ai anilor treizeci, cînd asta presupunea să bați drumurile țării, să te umpli de praf și să dormi în căpițe de fîn. În acest fel n-ai fi putut scrie romanele unui Kafka. Cine își petrece vremea cățărîndu-se în vagoane de marfă concrete — să nu mai vorbim de cele spirituale — poate scrie *Fruitele miniei* dar nu va scrie *Castelul* și este improbabil că va scrie *Finnegans Wake* și este improbabil că va scrie *Muntele vrăjit*. Le consider pe acestea superioare unui S.U.A. sau *Tropicului Capricornului*. Un universitar n-ar scrie *The Naked Lunch* (*Prînzul în pielea goală*) și îmi pare bine că există oameni ca Burroughs, care să se ocupe de droguri și altele, ca să nu fiu eu nevoit s-o fac; eu, în schimb, aș putea să scriu *Gargantua și Pantagruel*, și m-aș ține numai de așa ceva.

E. Ați vrea să ne explicați de ce ați renunțat la seria de scurte romane cu conținut nihilist pe care o gîndiseți după «*Opera plutitoare*» și «*Capătul drumului*»? Dorișca dumneavoastră era, cumva, de a lucra cu forme mai complexe?

B. La această întrebare voi da un răspuns serios. În 1953 credeam că inventasem nihilismul și cînd am descoperit că nu eram eu acela, mi-a dispărut interesul. Aceasta este o formă mai simplă de a spune un lucru mai complicat. De fapt n-am abandonat această serie: *Neguțătorul de tabac* face parte din ea. Îmi pusesem în minte — aveam vreo douăzeci și patru — douăzeci și cinci de ani, și vă dați seama că la vîrsta asta crezi că te afli la cîrma culturii și o întorci în ce direcție vrei — îmi pusesem în minte să scriu o serie de trei romane nihiliste amuzante. Credeam că aveam să reușesc înainte de a face douăzeci și șase de ani dar mi-a luat ceva mai mult timp. Și am reușit: *Opera plutitoare*, *Capătul drumului* și *Neguțătorul de tabac*. Astfel, seria nu a rămas neterminată. În mod ciudat, pe atunci mi se părea că scriu despre valori, dar s-a dovedit că scriam despre inocență, subiect care mi s-a părut, în orice caz, mai plăcut: «*Acest tărîm pe care toți îl colindăm cu mîna la frunte*». Acum am început să mă plictisesc să scriu despre inocență și aș prefera să scriu despre experiență. Dar asta îmi lipsește.

E. Nu înțeleg foarte bine ce vreți să spuneți; romanul dumneavoastră «*Neguțătorul de tabac*» se deosebește mult de celelalte două.

B. Diferența constă pur și simplu în aceea că după *Capătul drumului* nu prea mă mai interesa să scriu proză realistă — proză cu Personaje ale Timpului Nostru, care susțin dialoguri adevărate. N-am reușit niciodată să scriu dialog realist, de

unde personal am tras concluzia că e foarte rău pentru scriitori să practice dialogul realist. Trebuie să știi o mulțime de lucruri despre realitate ca să te apuci să scrii romane realiste. Neștiind suficient de multe despre realitate, o trec cu vederea. Realitatea, în definitiv, este un loc pe care e plăcut să-l vizitezi, dar în care nu ți-ar conveni să zăbovești prea mult; iar literatura n-a stat niciodată prea multă vreme înlănțuită în ea. Poate va trebui, la un moment dat, să ne scriem romanele în pentametru iambic; o să vă spun eu când. Realitatea este o piedică.

E. După moartea lui Rennie în « Capătul drumului » sugerați că Jacob și Joe ar trebui să se simtă responsabili. E acest lucru posibil într-o lume fără valori absolute ?

B. Nu știu. Și pe mine m-a chinuit întrebarea asta, dar trebuie să înțelegi că, deși îmi plac primele mele două romane : *Opera plutoare* și *Capătul drumului*, orice om care nu e cu totul anchilozat se simte, într-un fel, jenat de tot ce a realizat în opera sa anterioară. Asta înseamnă că te schimbi. Nu neapărat în bine.

E. Discuția despre sinucidere din « Mitul lui Sisif », al lui Albert Camus a înrăurit într-un fel construirea personajului Todd Andrews, din « Opera plutoare » ?

B. Desigur că trebuie să existe similitudini, dar opera mea n-a fost înrăuită, pentru că nu am citit *Mitul lui Sisif*. Camus, cred eu, arată că prima întrebare ce trebuie să și-o pună un om care cugetă este « De ce ar ține-o mereu tot așa », iar apoi să se hotărăască dacă să-și zboare creierii sau nu; la sfârșitul *Operei plutoare* omul meu decide să nu se sinucidă pentru că nu există motive mai serioase de a-și lua viața decât de a o continua. E destul de ciudat cum oameni cu mintea ageră — cronicari, critici, studenți cu vastă informație — îți semnalează tot felul de lucruri în legătură cu cărțile tale și cu legăturile dintre ele și alte opere de care pur și simplu nu știai că există; când ajungi să le cunoști, îți dai seama că nu vei convinge niciodată pe nimeni că nu le-ai avut în vedere când ți-ai scris cartea. După părerea cuiva, când am creat personajul Ebenezer Cooke, din *Negutătorul de tabac*, eu m-am gândit, în chip evident, la cele douăzecișicinci de cerințe pentru realizarea eroilor tipici, ale lui Lord Raglan. Nu-l citisem pe Raglan; așa că am cumpărat *Eroul* și Ebenezer corespundea la douăzeci și trei din douăzeci și cinci de puncte, ceea ce reprezintă mai mult decât a reușit oricare altul în afară de Oedip. Dacă n-aș fi mișcat în legătură cu mormîntul lui Ebenezer, ar fi corespuns la douăzeci și patru. Nimeni nu știe unde e îngropat individul real. l-am născocit un mormînt lui Ebenezer pentru că voiam să-i scriu epitaful. Eh, și în consecință m-am înfuriat pe Raglan și pe Joseph Campbell, care trebuie să fie un tip cam ciudat, după cîte știu, și uite că n-am fost în stare să-mi scot din cap treaba asta — legenda eroului răstăcitor. Singurul mod în care aș putea s-o folosesc ar fi cel comic și așa ceva se găsește în *Giles, păstorul de capre*. Îmi fac un principiu din a nu căuta să aflu prea mult despre lucruri din astea și astfel, în clipa cînd am văzut ce era în mintea lui Campbell, n-am mai citit nimic despre mitologie. M-ar fi dat peste cap. E perfect dacă aflu o serie de lucruri după ce ai scris despre ele, dar nu cu mult înainte de vreme. Eroul din *Capătul drumului*, Jacob Horner, trebuie să vă amintească, înfil de toate, de Little Jack Horner¹ care și el stă într-un colț și urzește planuri. Apoi, un Horner² este cineva care pune coarne, care face din tine un încornorat, și cu asta se ocupă Jacob Horner. Dar un student mi-a spus că mă gândisem la un personaj din piesa lui Wycherley, *Cumătra*, pe care o citisem luna

¹ Little Jack Horner : personaj dintr-un volum de cîntece de leagăn din secolul al XVIII-lea, evocînd o persoană reală din vremea domniei lui Henric al VIII-lea, care a reușit, prin viclenie, să obțină titlurile de proprietate ale domeniului rămas pînă astăzi al familiei sale.

² Horner = Cel-Care-Pune-Coarne, de la horn = corn.

trecută atunci când studentul mi-a menționat-o. Acest Horner din secolul al XVIII-lea face exact același lucru ca al meu, dar Wycherley a fost înaintea mea și eu n-am știut. Mi-ar fi plăcut să fi fost Homer și să fi spus « degetele trandafirii ale aurorei ». E minunat să spui asta despre auroră; așa zice mereu « degetele trandafirii ale aurorei, degetele trandafirii ale aurorei », și așa fi neîntrecut.

E. Din ceea ce spuneți despre autorii pe care îi îndrăgiți s-ar înțelege că nu prea vă interesează scriitorii americani din secolul nostru, cum ar fi Hemingway, James și Faulkner. Vă spune ceva felul lor de a scrie?

B. N-aș vrea să par lipsit de respect. E vorba doar de o înclinare personală. Unuia îi place Hemingway, altuia Faulkner. Dar Kafka, Joyce și Mann mi se par de cu totul alt nivel. N-am de gând să apăr această poziție. Dacă mă provocați, mă predau. Am impresia că nu am învățat mare lucru de la scriitorii compatrioți. Pe de altă parte, povestirile dublineze ale lui Joyce, sînt atît de bune încît îți vine să votezi împotriva Regatului Unit, iar despre Kafka nu am destule cuvinte de laudă. Nu numai că mă uimește, îmi ia răsuflarea. Parcă n-ar fi în stare să facă vreo greșală. Sînt sigur că am citit o bucată ca *Un artist al forme* de o sută de ori și de fiecare dată am rămas uluit. E perfectă, perfectă.

E. Spuneți că atunci cînd ați început « *Negustorul de tabac* » credeți că ați inventat un nou gen comic. Care era viziunea dumneavoastră asupra noului roman comic? Care era diferența între noul și vechiul roman?

B. Mi-am zis că citindu-l pe Salinger, care-mi place, sau pe Bellow sau pe Capote — orice scriitor care se respectă are acest sentiment —, mi-am zis că sînt cu toții pe un drum greșit, că nu asta e ceea ce vrem noi să facem. Mi-am zis că direcția mea era cea bună. Acum nu m-aș mai arăta atît de orgolios. N-aș zice că Donleavy și Pynchon și toți ceilalți fac ceea ce fac și eu, orice ar fi acest ceva, dar nu le cunosc opera destul de bine ca să insist, așa că trebuie să-l cred pe cuvînt pe Stanley Hyman. Unii, ca Saul Bellow, probabil, sînt foarte atenți la ceea ce fac cei din jur. Citesc mult din contemporani, ceea ce eu nu fac. Nu e vorba de o atitudine sau de o politică. Pur și simplu n-avem timp destul. Dacă ar fi să aleg între a citi *Franny și Zooey* sau *Gil Blas*, aș citi mai degrabă *Gil Blas*. E un risc mai convenabil. Avem un timp limitat pentru a citi cărți și sînt atît de multe.

E. În « *Negustorul de tabac* » puteți spune că v-ați orientat în mod conștient spre o alegorie?

B. Am să încerc să dau acestei întrebări un răspuns limpede. Am menționat față de cineva, întîmplător, cuvîntul « alegorie » și m-au păcălit și cuvîntul a fost pus pe coperta cărții, ceea ce m-a deranjat. Poate că nu « alegorie » era cuvîntul pe care ar fi trebuit să-l folosesc. Pe de altă parte, s-ar putea să fie o alegorie; nu m-ar mira. Aveam ceva în minte cînd am scris-o și este interesant și încurajator să descopăr mai tîrziu că aveam mai multe decît credeam. N-o spun doar în glumă — ne mai luăm și după ceea ce bănuim, ghicim, intuim, avînd însă mereu în vedere și niște tipare conștiente și punem personajul să facă asta și nu altceva pentru că așa simțim că trebuie. Poate că, în timpul redactării îmi spui: « Știu eu de ce a făcut asta » dar apoi îl privești și cu ochii profesorului. Deseori ți se întîmplă să citești după cîteva ani un articol inteligent despre opera ta, și îți dai seama că, deși, mai peste tot, încurcă lucrurile, autorul a dibuit cîte ceva în legătură cu tine și lucrul, acum, pentru prima oară ți se pare adevărat. E o experiență cumva iritantă, dar plăcut iritantă: să-ți spună altcineva ce ai avut în gînd, iar tu să recunoști că are dreptate.

În românește de RADU ȘERBAN

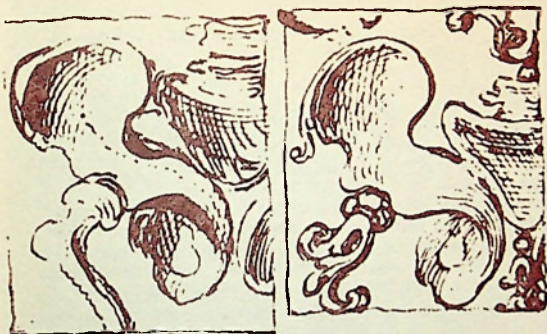


«Cînd am început **Neguțătorul de tabac**, de pildă, aveam în minte două lucruri: primul era să scriu o carte groasă, una căreia editorul să-i poată scrie titlul de-a-curmezișul cotorului și am reușit și pînă la urmă editorul a pus titlul tot pe verticală; celălalt a fost de a încerca să plăsmuiesc o istorie mai ingenioasă decît Tom Jones». Aceste două afirmații, din interviul acordat de John Barth lui John J. Enck, conțin în nuce ideologia literară a lui John Barth, reflectă realitatea de conținut a operei sale și sugerează, prin expresia ironică, atmosfera acestei opere. «Grosimea» cărții și «istoria ingenioasă» trimit, în chip nemijlocit, la o structură fundamentală aflată la începutul cronologic și ontologic al literaturii — povestirea. Caracterizată prin spectaculozitate constantă și întindere, povestirea este izvorul literaturii nu numai în sensul că se află la baza celor mai multe forme literare dar și în sensul că ea poate, prin limpezimea și coerența ei, să revitalizeze permanent literatura. Este motivul pentru care, în același interviu, Barth își exprimă speranța că studenții săi se vor preocupa mai mult «de basme — de minciuni iscusite».

Eroul romanului din care prezentăm un fragment în traducere românească, Ebenezer Cooke, nu este întîmplător un poet. Căci vocația primă a poetului nu este una «lirică» ci epică. El este povestitor de «istorii», povestitor al cetății și cîntăreț, lăudător al faptelor ei (Nu trebuie uitat că și la baza imnului, odei, etc. se află tot povestirea faptelor glorificate). Urmînd pilda marilor barzi, Cooke nu se simte pe deplin îndreptățit să-și înceapă «marea operă» atîta vreme cît nu i se oferă, asemeni Acelora, șansa de a cînta mari fapte și mari oameni, dar chiar înainte de a păși în Maryland, zonă lipsită de orice virtuți epopeice, Ebenezer Cooke întrevide posibilitățile de «epopeizare» a acelor locuri. El știe că poetul este un «vizionar» în măsura în care conferă faptelor acea realitate pe care oamenii nu știu să o vadă și pe care faptele nu și-o pot dobîndi prin ele însele. Povestirea este mai presus de fapte și mai adevărată, căci le face adevărate și «glorioase» pentru conștiința colectivă și istorică.

Realitatea Maryland-ului, însă, îl face pe Ebenezer să suspende «cîntarea», în sensul de glorificare, înlocuind-o prin ironie, iar povestirea devine mijloc de defulare a poetului împotriva mizeriei fizice și morale din ținut. Transformarea este semnificativă pentru că, asemeni eroului său (caricaturizat și adorat), John Barth este încercat de patima epopeii obiective, a «relatării» grandioase, într-un context cultural non-eroic și subiectiv, în care povestitorii povestesc despre ei înșiși, despre propriile ezitări și nelpliniri, în care poezii sînt «lirici» și disprețuiesc faptele, spectacolul existenței, fascinația desfășurărilor ample și a surprizei. Astfel, singura satisfacție a celui ce se vrea emulul Șeherezadei (căreia, într-o povestire din volumul Chimera, îi prezintă direct omagiile, apărînd în chip de duh, în palatul cruntului Șahriar) — este de a conferi marii construcții epice, în locul ecoului ei formal «firesc» — tonul majestuos —, nuanțele comicalului, parodicului, ironiei. Însuși destinul eroului se înscrie; de altfel, în limitele ironiei providențiale. În fragmentele selectate (reprezentînd două momente cruciale ale romanului) el apare mai întîi în ipostaza de student ratat și datornic și de poet veleitar (pe care tatăl, convins de inabilitatea în treburile «serioase», și de lenea sa congenitală, hotărâște să îl trimită la domeniul american al familiei — Cooke's Point) iar apoi, în cea de soț încornorat, prieten înșelat și «vates» dezamăgit al unei țări pe care nu o mai poate privi decît cu ochi sceptici și nu o mai poate cînta decît pe struna satirică.

R. Ș



HOGARTH: Trei schițe
pentru osatura coapsei

JOHN BARTH

NEGUȚĂTORUL DE TABAC

roman

Spre marea sa bucurie și nu mica lui surprindere, doar la câteva minute după ce Ebenezer se înfățișase la reședința din oraș a lordului Baltimore și trimisese o înștiințare printr-un servitor, i se trimise vorbă că Charles îngăduie să-l primească pe oaspete în bibliotecă și, nu mult după aceea, Ebenezer fu adus în fața marelui bărbat.

Lord Baltimore se afla așezat într-un jilț uriaș de piele, lângă cămin și cu toate că nu se ridică în picioare spre a-și întâmpina oaspetele, făcu un semn binevoitor, către Ebenezer, poftindu-l pe scaunul de dinaintea sa. Era bătrîn, destul de mărunț, dar cu pielea netedă, în ciuda vârstei, cu un nas proeminent, mustață firavă, albă și ochi mari, de culoare închisă, deosebit de strălucitori; avea, se gîndi Ebenezer, înfățișarea unui Henry Burlingame, bătrîn și înobilat. Îmbrăcămintea sa era mai convențională și mai scumpă decît a lui Ebenezer dar — după cum acesta din urmă băgă de seamă îndată — nu tocmai în pas cu vremea; de fapt, cu vreo zece ani

* Fragment din romanul «The Sot-Weed Factor» («Neguțatorul de tabac»)

în urma ei. Avea o perucă de veteran, bogată dar nu foarte lungă, cu bucle mărunte, atârând dinaintea umerilor ca niște tirbușoane tremurătoare. Legătura de la gît, foarte puțin strînsă, era din olandă brodată pe margini; haina de brocart trandafiriu, căptușită cu satin alb, era mai largă în talie și mai scurtă în poale decît se obișnuia, iar buzunarele fără clape erau croite mai mult orizontal decît vertical și așezate jos, aproape de tivul hainei. Manșetele mergeau pînă aproape de încheietura mîinii, apoi se răsfrîngeau înapoi, ca la vreo două degete, dezvăluindu-și bordiseala albă cu fir de argint iar la spate se desfăceau în două loburi rotunjite la colțuri. Fantele laterale, ajungînd pînă la coapse, aveau pe margini nasturi de argint în butoniere false, iar pe umărul drept se lăfăia un nod bogat, meșterit din panglici argintii. Pe sub haină purta o vestă de tafta indigo, închisă de sus și pînă jos, și bretele de mătase în ton; din cămașă nu i se vedeau decît manșetele fine din batist alb, străveziu, și colac peste pupăză, jartierele erau ascunse în manșetele pantalonului iar limba pantofului era lungă și tăiată dreptunghiular.

Ținea în mînă scrisoarea lui Ebenezer, privind-o cercetător printre gene, în lumina palidă, strecurată prin ferestrele cu draperii grele, ca și cum i-ar fi examinat din nou conținutul.

— Ebenezer Cooke, dacă nu mă înșel, rosti el în chip de introducere în conversație. De la Cooke's Point, din Dorchester. Glasul său, cu toate că-și păstra încă forța, avea acea tremurare ce vădește începutul senilității. Ebenezer se înclină ușor a încuviințare și se așeză pe scaunul arătat de gazdă.

— Fiul lui Andrew Cooke? zise Charles scrutîndu-și oaspetele.

— Chiar el, domnule, răspunse Ebenezer.

— L-am cunoscut pe Andrew Cooke în Maryland, zise Charles gînditor. Dacă ținerea de minte nu mă înșeală, în 1661, anul în care tatăl meu m-a numit guvernator, i-am dat mînă liberă lui Cooke să-și urmeze negoșul acolo. Dar nu l-am văzut de mulți ani și poate că nu l-aș mai cunoaște acum, și nici dînsul pe mine. Suspină. Viața e o bătălie din care ieșim vătămați cu toții, biruitorii și biruiții deopotrivă.

— O, încuviință îndată Ebenezer, dar însuși îndemnul vieții este de a lupta cu ea, de a-i lua furtunile în piept, iar bunul războinic își poartă cu semeție rănilă, fie că biruie sau că e biruit, căci le-a dobîndit ca un viteaz, în înfruntare dreaptă.

— Nu mă îndoiesc, murmură Charles, îndreptîndu-și privirea spre scrisoare. Dar asta ce vrea să zică, se miră el: *Ebenezer Cooke, Poet*? Care să fie aici înțelesul, rogu-te? Oare îți cîștigi pîinea alcătuiind stihuri? Sau ești, pasă-mi-te, vreun soi de menestrel care colindă drumurile țării, cerșind și recitînd? E o îndeletnicire despre care, trebuie s-o mărturisesc, știu prea puține.

— Poet sînt, în adevăr, răspunse Ebenezer roșind, și poate nu chiar unul de rînd; dar nici un sfant n-am dobîndit prin aceasta și nici nu voi dobîndi vreodată. Muza iubește pe acela ce-o pețește pentru ea însăși și cu scîrbă privește spre cel ce ar codoși-o spre mulțumirea pungii sale.

— E foarte cu putință, foarte cu putință, zise Charles. Dar nu stă, oare, în firea lucrurilor ca, atunci cînd cineva adaugă numelui său astfel de flamuri, ce vor flutura privirilor mulțimii, ele să arate care este chemarea aceluia și s-o vestească lumii întregi? Așadar, dacă aș citi aici *Ebenezer Cooke, Cositorar*, te-aș tocmi desigur, să-mi dregi vasele din bucătărie; sau *Ebenezer Cooke, Doftor*, te-aș trimite pe la servitorime, să-mi tămăduiești și să-mi înzdrăvenești oamenii; sau *Ebenezer Cooke, Gentleman*, ori *Cavalier*, aș bănuî că n-ai venit pentru slujbă și aș suna

servitorul să aducă niște brandy. Dar Poet. . . va să zică: Ebenezer Cooke, Poet. Ce înțelețnicire să fie aceasta? În ce chip se înțelege omul cu unul ca dumneata? La ce treabă te poate pune?

— Este chiar lucrul despre care vreau să vă vorbesc, zise Ebenezer, cu totul nesimțitor la aceste împunsături. Aștați, domnule, că deși pețirea muzei nu e pentru nimeni mijloc de trai, este, în schimb, pentru unii, o *chemare* și, deci, nu în chip necugetat am adăugat numelui meu titlul de Poet: fiindcă nu ceea ce fac eu are vreo însemnătate; «poet» este ceea ce *sînt* eu.

— Așa cum altul ar semna *Gentleman*? întrebă Charles.

— Întocmai.

— Așadar nu pentru slujbă mă cauți? Nu dorești să închei nici un fel de învoială?

— Slujbă nu caut, declară Ebenezer. Căci întocmai precum îndrăgostitul nu cere iubitei nimic alta decît îngăduința ei, ce-i este lui răsplată îndestulătoare, tot astfel poetul nu cere muzei sale decît fericită inspirație; și tot astfel, cum roada strădaniei îndrăgostitului este dobîndirea miresei în pat și semnul ei — așternutul împurpurat — încununarea poetului e versul meșteșugit iar semnul ei — coala tipărită. Și neîndoielnic este că, dacă, din întâmplare, puicuța aduce și ceva zestre, aceasta nu va fi disprețuită, cum nu vor fi nici gologanii ce ar veni pe cale poeticească, în urma publicării. Dar, orice s-ar spune, acestea sînt doar întâmplări: fericite, însă nicidecum căutate.

— Aha, aha, așadar, zise Charles luînd două pipe dintr-un rastel de pe cîmin, cred că putem spune în chip hotărît că nu ai venit pentru slujbă. Să fumăm, deci, o pipă, pentru asta, și apoi să-mi spui, rogu-te, cu ce gînd ai venit.

Cei doi bărbați își umplură și aprinseră pipele, iar Ebenezer se întoarse apoi la subiectul său.

— La *slujbă* nu mi-e gîndul cîtuși de puțin, zise el din nou. Cît despre *învoială* aceasta înseamnă cu totul altceva și este însuși țelul și miezul vizitei mele. Mă întrebați, cu cîteva clipe în urmă, «cu ce se înțelețnicește poetul și la ce treabă poate fi pus el». Ca răspuns am să vă întreb, domnule, cu îngăduința domniei voastre: Ar ști oare lumea ceva despre Agamemnon, sau despre mîniosul Ahile, despre iuscitul Odiseu sau despre încornoratul Menelau și despre toată zarva iscată de acei trufași greci și troieni, dacă Homer nu ar fi turnat în vers toate acestea? cîte bătălii cu mult mai însemnate nu s-au pierdut în colbul istoriei, gîndiți-vă, din lipsa unui poet care să le cînte pentru veacurile viitoare? Elene fără număr înfloresc în fiecare primăvară și le înghite țărîna și uitarea, însă, de-ar veni un Homer să le zugrăvească în mărețele culori ale versului său, frumusețea lor ar înfierbînta sîngele a douăzeci de veacuri! Unde se află dovada măreției unui principe, vă întreb? În faptele sale pe cîmpul de luptă ori pe dulcea cîmpie a iubirii? Vai, trecerea unei generații e deajuns ca ele să fie uitate odată pentru totdeauna! Nu, ascultați-mă pe mine, dovada nu în acele fapte se află, ci în povestirea lor. Și cine oare le va povesti? Nicidecum istoricul, căci poate să dovedească el chiar și strădania drăcească de a arăta cîți hopliți avuseser Epaminonda cînd i-a zvîntat pe Spartani la Leuctra, sau care era numele de botez al bărbierului lui Carol cel Mare, că nimeni nu-l va citi în afară de alți cronicari ca el și de învățăceleii săi — cei dintîi din pizmă, ceilalți de nevoie. Dați, însă, faptele și făptuitorul pe mîna poetului și ce veți vedea petrecîndu-se? Iată, nasul corioat se îndreaptă, piciorul slăbănog se înzdrăveneste, șancrul se preschimbă în simplă roșătură, faptele necurate își leapadă necurătenia, cele strălucite strălucesc mai tare; și totul e învăluit

în melodioase rime, tulburătoare închipuiri și ritmuri vii, pătrunzând în minte asemeni cântecului despre doamna « Minecuțe—Verzi »¹ și tulburând inima asemeni Scripturii.

— E limpede ca lumina zilei, zise Charles zîmbind, că poetul este un curtean folositor din suita unui principe.

— Iar ce este adevărat în privința principelui e adevărat și în privința principatului. — Ebenezer îi zicea înainte, înfierbîntat de propria-i elocință. — Ce-ar fi fost Grecia fără Homer, Roma fără Vergiliu, care să le cînte izbînzile? Eroii mor, statuile se fărîmă, imperiile se prăbușesc; dar Iliada își rîde de scurgerea vremii iar un vers din Vergiliu are sunetul la fel de curat ca în ziua cînd a răsunat înflăcarea. Cine altul, oare, face, asemeni poetului, ca virtutea să fie plăcută iar viciul urît, de vreme ce el singur rostește preceptul și dă și pilda? Cine altul supune firea închipuirii sale și zugrăvește omul mai bun sau mai rău, spre a fi potrivit țelului său? Ce oare cîntă asemeni strofei lirice, înaltă laudă ca panegiricul, jelește ca elegia, rănește ca versul hudibrastic²?

— Nimic, după știința mea, zise Charles și, într-adevăr, m-ai făcut să înțeleg că prietenul cel mai de folos și vrăjmașul cel mai cumplit al omului este poetul. Iar acum, rogu-te, băiete, lasă la o parte orice altă precuvîntare și înfățișează-mi fără înconjur treburile care te-au adus aici.

— Prea bine, zise Ebenezer, punîndu-și bastonul între genunchi și ținîndu-i mînerul strîns în palme. Ați putea spune, domnule, că Maryland-ul se mîndrește cu o deosebită îmbulzeală de poezi?

— Îmbulzeală de poezi? repetă Charles trăgînd din pipă gînditor. Păi, ce să zic, dacă mă întrebi, aș zice că nu. Ba chiar, mărturisesc, *entre nous*, pe sfînta Cruce, că nu se îmbulzesc mai deloc poeziile în Maryland. Da'de loc, știi! Chiar aș pune rîmășag că poți să mergi în lungul și-n latul orașului St. Mary într-o zi de mai pe la amiază și să nu dai de urmele nici unui singur poet măcar, așa de rari sînt.

— După cum socoteam și eu, zise Ebenezer. Ați merge oare atît de departe încît să credeți că, odată ajuns și așezat în Maryland, îmi va fi deosebit de greu să-mi găsesc vreo patru-cinci moșieri ca mine cu care să alcătuiască un distih ori să potrivesc o rimă?

— Nu este cu neputință, încuviință Charles.

— Întocmai cum am bănuît. Iar acum, domnule, dați-mi voie; ar fi oare curată lăudăroșenie și deșertăciune din parte-mi, dacă m-aș gîndi cumva că s-ar putea să fiu chiar primul, întîiul, cel dintîi adevărat și autentic poet care a pus vreedată piciorul pe *Terra Mariae*? Primul care s-o pețescă pe muza din Maryland?

— Eu n-aș zice, zise Charles, că, dacă viețuiește pe-acolo vreo poamă cu numele de Muza din Maryland, n-ai putea-o avea.

— O, Doamne, strigă Ebenezer plin de încîntare. Gîndiți-vă numai! O provincie, un popor întreg necîntat de nimeni! Cîte fapte date uitării, cîți distinși bărbați și distinse femei pierduți în negura vremilor! Maică Precistă, mă cuprinde amețeala! Păduri doborîte, cetăți înălțate, o stirpe întreagă strămutată în pustie, descoperiri, lupte aprige, izbînzii! E-hee! Lucru demn de Vergiliu! Gîndiți-vă

¹ « Minecuțe verzi » (« Greensleeves ») — vechi cîntec englezesc, al cărui titlu este dat de porecla personajului principal — o presărmoasă doamnă necredincioasă în iubire.

² De la titlul poemului erol-comic « Hudibras », aparținînd scriitorului Samuel Butler (1612 — 1680) « Night - Sea Journey », din volumul « Lost in the Funhouse ».

mărite, gîndiți-vă doar: nobila casă de Calvert, baronii Baltimore — ctitori de nații, dătători de lumină, desțelenitori ai pustiei ! O preamăreață casă, și povestea ei nu a fost încă topită în cîntec pentru desfătarea lumii ! Pe toți sfinții, iată un tărîm neatins, fecierelnic !

— Multe lucruri frumoase se pot spune despre Maryland, încuviință Charles. Dar, ca să fiu cinstit, tare mi-e teamă că pe-acolo fecioarele sînt tot așa de rare ca și poezii.

— Vai, se poate? nu glumiți, se rugă Ebenezer. Ar fi o epopee cum nu s-a mai zămislit vreodată. *Marylandiada*, ah, minunat !

— Păi, cum adică? În ciuda purtării sale zeflemitoare, Charles căzuse pe gînduri în timpul tiradei dezlănțuite a lui Ebenezer.

— *Marylandiada* ! repetă Ebenezer și declamă ca și cum ar fi citit de pe frontispiciul unui volum: «O epopee mai presus de orice epopee: povestea casei prin-ciare Charles Calvert, Lord Baltimore, și Lord Stăpînitor al Provinciei Maryland, istorisind despre marea înțemeiere a acestei provincii ! Cutezanța și strădania neostoită a descălecătorilor ei ce-au răzbit natura potrivnică și pe cumplitii sălbatici, spre a smulge neîntocmirii acest pămînt și a-l preschimba într-un rai pămîntesc ! Măreția și înțelepția stăpînitorilor ei, care, asemeni unor regești grădinari, hrăniră fragedele semințe ale civilizației în acea glie virtuoasă și traseră brazdă și le îngrijiră spre a face să rodească o Țară a Mariei frumoasă peste puterea închipuirii; înverzită, roditoare, îndestulată și cultivată; cu bărbați viteji și femei neprihănite, zdrene, arătoase și pline de har; pe scurt, o Țară a Mariei minunată în trecut, măreață în prezent și glorioasă în viitor, cel mai strălucit giuvaer din prealuminata coroană a Englei stăpînită și legiuită spre folosul amîndurora, de către o familie fără pereche în istoria lumii întregi, atît cît e ea cunoscută — totul întocmit în distihuri eroice, tipărit pe hîrtie pinzată, legat în piele de vițel, cetluit cu aur — Ebenezer se înclină făcînd un gest larg cu pălăria — și dedicat Înălțimii Voastre !

— Și semnat? întrebă Charles. Ebenezer se ridică în picioare și își învăluî gazda cu o privire fericită, ținînd o mină pe baston și cealaltă în șold.

— Semnat Ebenezer Cooke, Gentleman, și adăugă: Poet Laureat al Provinciei Maryland !

— A-ha, zise Charles. Acu'ești Poet și Laureat; ți-ai mai pus încă niște flamuri de coada numelui.

— Închipuiți-vă, numai, cît de potrivit ar împlini faima numelui domniei-voastre, insistă Ebenezer. Această investiură ar dovedi totodată autoritatea și bunăvoința ocîrmuirii domniei-voastre, căci ar dăruî Provinciei aerul unei împărății și rafinamentul unei Curți înzestrată cu un *bona fide* laureat care să-i laude și să-i păstreze prin versurile ei clipe; cît despre *Marylandiada* însăși, ea va nemuri pe Baronii Baltimore preschimbindu-i pe toți în adevărați Aeneasi ! Ba mai mult, va zugrăvi Provincia, așa cum se înfățișează ea astăzi, în atît de strălucite culori, încît cele mai alese familii din Anglia vor fi ispite să se strămute acolo; va îndemna locuitorii la hărnicie și virtute, spre a-i păstra icoana adevărată, întocmai cum am zugrăvit-o eu; în sfîrșit, va aduce îmbunătățiri atît stării, cît și prețului coloniei și astfel, în aceeași măsură, va acoperi de cinstire, putere și bogăție pe cel ce o stăpînește și ocîrmuiește ! Nu e aceasta o minunată salbă de împliniri ?

La acestea, Charles izbucni într-un atît de năvalnic hohot de rîs, încît se înneacă cu fumul pipei, ochii i se umeziră și fu cît pe-acî să-și piardă, peruca; îi trebuiră cîteva lovituri zdrene în spate din partea a doi servitori, aflați în apropiere, ca să-și vină în fire.





HOGARTH: „Poetul în mizerie”, gravură 1736; (la pag. 43) „Bărbat gras răsturnat ca o festoașă.”

— Vai, doamne, strigă el acoperindu-și ochii cu o batistă. Cu adevărat o înfăptuire ce va umple de cinstire și bogăție pe cel care ocîrmuiește Maryland-ul ! Îmi pare rău, Maestre Poet, dar trebuie să-ți spun că acel cineva are de pe acum un laureat care să-l cînte ! Cînstire mai înaltă decît are în clipa de față nu este pe lume, cît despre îmbogățire, pot îndrăzni să spun că mi-am adus și eu obolul la aceasta, cu virf și îndesat. Ei, doamne, doamne !

— Ce vreți să spuneți ? întrebă Ebenezer, nespun de uimit.

— Dragă băiete, parcă te-ai născut ieri ! N-ai cîtuși de puțin cunoștință despre adevăratul mers al lucrurilor ?

— E provincia domniei voastre, fără-ndoială, nu ? exclamă Ebenezer.

— Fără-ndoială a fost provincia mea, îl corectă Charles, zîbind mînzește, iar Baronii Baltimore au fost Adevărații și Singurii ei Lorzi Stăpînitori, aproape neîntrerupt, din ziua cînd a fost statornicită, pînă acum trei ani. Încă mai primesc ultimele rente și o brumă de venituri portuare dar, în rest, provincia este azi a regelui William, domnule, și a reginei Maria, nu a mea. De ce nu îndrepti propunerea dumitale către coroană ?

— Doamne, nimic nu știam de toate astea ! zise Ebenezer. Mi-ar fi îngăduit, oare, să vă întreb de ce domnia-voastră a părăsit ocîrmuirea provinciei ? A fost cumva dorința domniei voastre de a petrece amurgul vieții în liniște și pace ? Sau a fost poate vorba de o dovadă a iubirii pentru coroană ? Cerule, ce fire aleasă !...

— Nu am nici o autoritate, conchise Charles, și deci nu pot să mai confer demnități și titluri ca înainte. Dar atît îți pot spune, domnule Cooke : zorește către Maryland ; scoate-ți din minte istoria provinciei și îndreaptă-ți privirea către virtuțile ei fără seamăn. Cercetează-le și ia aminte ! Apoi, dacă îți stă în putere, pune în versuri lucrurile ce le vezi ; dă-le viers și armonie pentru urechile lumii ! Cîntă-mi această cîntare, Eben Cooke, zămislește-mi acest Maryland pe care nici vremea, nici uneltirile nu mi-l pot răpi ; pe care să-l pot lăsa fiului meu și fiului fiului meu, pînă la sfîrșitul zilelor acestei lumi ! Cîntă-mi această cîntare și, pe sînta cruce, în ochii și inima lui Charles Calvert și a oricărui creștin iubitor de Frumusețe și Dreptate, în adevăr fi-vei Poet și Laureat al Provinciei ! Iar dacă va fi să fie — lucru pentru care, în ciuda slabelor nădejdi și îndreptățiri, mă rog la ceas de seară Sfintei Fecioare și tuturor sfinților — dacă va fi să fie să se schimbe într-o zi cu totul fața lucrurilor și dulcea mea provincie să se întoarcă iar la dreptul ei stăpînitor, atunci pe Dumnezeu meu că îți voi conferi titlul în fapt, scris pe pergament, cu panglică de atlas, semnat de mine însumi și pecetluit, pentru ca o lume-ntreagă să rămină cu gura căscată, cu Marea Pecete de Maryland !

Ebenezer își simțea sufletul prea plin pentru a mai putea rosti vreo vorbă.

— Pînă atunci, continuă Charles, dacă asta te bucură, pot cel puțin să te împuțernicesc a scrie poemul. Mai mult, chiar, îți voi face o ciornă a împuțernicirii de Laureat și dacă într-o bună zi Domnul îmi va încredința din nou Maryland-ul meu, ea va fi dovada învoielii de azi.

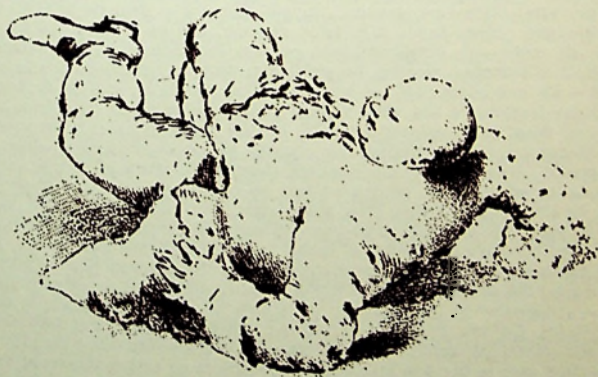
— Isuse, nu-mi vine să cred ! Charles ceru servitorului să-i aducă hîrtie, cerneală și pană, și cu aerul omului obișnuit cu limbajul autorității scrise îndată împuțernicirea ce urmează :

CHARLES SINGUR LORD & STĂPÎNITOR AL PROVINCIIILOR
MARYLAND & AVALON, LORD BARON DE BALTIMORE &
Credinciosului și Preaiubitului Nostru Ebenezer Cooke Cav. de
Cokes Point din ținutul Dorset. Arătăm prin Aceasta că Fiind Dorința
Noastră ca Feluritele Minunății ale mai sus pomenitei Provincii a

Noastră Maryland să fie puse în Versuri pentru Veacurile ce vor Veni și Fiind noi Încredințați că harul Domniei-Tale te Face să Fii Menit acestei Strădanii &^t Noi Voim și îți Poruncim să cugeți și să alcătuiești punînd Toată Credința ce Ne Datorezi o asemenea Poemă Epică vorbind despre Bîlndețea Locuitorilor din Maryland despre Frumoasa Lor Purtare și Minunatele lor Așezări despre Înțelepciunea Legilor și despre Primitoarele Hanuri și Birturi &^t &^t și pentru Aceasta Te Numim Noi Poet și Laureat al Maisusnumitei Provincii Maryland. Martor Fiind Noi Înșine în Cetatea Londrei în a douăzeci și opta zi de Mărțișor în al optsprezecelea an de Stăpînire a Noastră asupra numitei Provincii Maryland Anno Dom 1694.

— Gata, dă-i drumul ! strigă el înmîinînd lui Ebenezer ciorna terminată. S-a făcut; și-ți doresc să nu întîmpini piedici.

Ebenezer citi împuternicirea, se aruncă în genunchi dinaintea lui Lord Baltimore și în semn de recunoștință își lipi de buze poala hainei acestui preacinstit bărbat. Apoi, bîlbîindu-se și morfolind vorbele în gură, puse documentul în buzunar, se scuză și se năpusti afară din casă, pe străzile fremătătoare ale Londrei.



SE NAȘTE MARYLANDIADA ÎNSĂ PĂRINTELUI EI ÎI MERGE LA FEL DE PROST CA ÎN TOATE CELELALTE CAPITOLE

— Spre Parnas ! strigă Laureatul rîzînd, și palanchinul pluti pe deasupra Tesaliei spre a se așeza între doi munți conici îngemănați, din alabastru șlefuit. Valea în care se pogorîse colcăia de mii și mii de locuitori ai lumii, ce se înghesuiau la poale.

— Vă rog, întrebă el pe unul din apropiere, care tocmai se îngrijea de cel din fața lui, punîndu-i o piedică — Parnasul care este?

— Pe dreapta, răspunse acesta peste umăr.

— Așa înțelesesem și eu, răspunse poetul. Dar ce-ar fi fost dacă veneam din partea cealaltă? Atunci dreapta ar fi fost stînga și stînga dreapta, nu-i așa? ... Adică, vreau să zic, dacă stăm să ne gîndim... adăugă el văzînd că străinul se încruntase.

— Dreapta e dreapta și să te ia toți dracii, mormăi omul și dispăru în mulțime.

Neîndoielnic, din locul în care se afla Ebenezer, foarte departe de amîndoi munții; aceștia arătau la fel, iar crestele rozalii îi se pierdeau în nori. Începînd de la o culme care se înălța nu departe de poale se iveau șiruri sau cercuri de piedici felurite, în calea cățărilor. Văzu mai întîi un inel de oameni respingători cu măciuci în mîini, care striveau degetele cățărilor făcîndu-i fie să se lase cu totul de urcuș, fie să rămînă unde se aflau; inele asemănătoare se vedeau din loc în loc în susul coastei cît putea să cuprindă Ebenezer cu ochii; unii erau înarmați cu baltaguri sau pumnale în loc de măciuci. Dar nu lipsite de primejdii erau și locurile dintre aceste cercuri. De pildă, ici și colo, pîlcuri de femei îi ispiteau pe cățăritori abătîndu-i din cale; paturi și sofale, așezate în apropiere unor mese bogate în bucate și vin îi cufundau pe nefericiții care s-ar fi întins pe ele într-un somn geamăn morții; roți de ocnă se aflau din belșug și, deasemeni, indicatoare mincinoase care făgăduiau piscul dar de fapt duceau (după cum se putea vedea limpede din vale) către ripe, pustiuri, jungle, pușcării și case de nebuni. Nenumărați cățăritori cădeau pradă feluritelor capcane. Cei ce izbuteau să treacă de primul șir de străji — fie străbătînd prin puterea lor neobișnuită, fie îndepărtînd atenția de la ei printr-un șiretlic, fie gîdilînd străjile, mîngîindu-le și alte plăceri făcîndu-le — cel mai adesea cădeau pradă femeilor, paturilor, roților de ocnă sau indicatoarelor înșelătoare sau, dacă scăpau și de toate acestea, nu scăpau de următorul inel de străji și așa mai departe. Puținii norocoși care, printr-unul din aceste mijloace ori prin împlătirea lor reușeau să treacă nevătămați dincolo de ultimele piedici, erau aplaudați din răspuneri de ceilalți și citeodată însuși zgomotul acestor aplauze era de ajuns pentru a-l face pe cățăritor să-i alunce degetele pe suprafața de alabastru și să vină, de-a berbeleacul, din nou în vale. Alții, care se apropiu de pisc, erau doborîți cu bolovani de aceleași mîini care mai înainte aplaudaseră iar unii nu mai erau lapidați ci numai dați uitării. Printre cei foarte, foarte puțini ce rămîneau neclintîți pe locul cîștigat, unii își datorau poziția piciei rozalii care-i ascundea privirilor; alții — pur și simplu mărimii crestei pe care stăteau, iar alții — strugurilor și portocalelor de China pe care le aruncau, la cerere, mulțimii de jos. Cel mai important lucru era, desigur, să alegi mai întîi muntele potrivit, dar pentru că, oricît întrebasese, nu putuse afla nimic demn de încredere. Ebenezer alege pînă la urmă la întîmplare și începu să se cațăre împreună cu ceilalți; fără îndoială, cugetă el, înveți pe măsură ce urci și, oricum, să atingi unul din piscuri, oricare, ar fi o înfăptuire destul de însemnată. Primul lucru pe care îl descoperi fu acela că piedicile se dovedeau mult mai cumplite cînd te aflai dinaintea lor decît cînd le priveai din depărtare, înainte de a te număra printre cățăritori; măciucașii așezați în inel păreau mai urîți cînd ajunse la ei și mai amenințători; femeile și sofalele de dincolo de ei mai ademenitoare; iar indicatoarele păreau demne de crezare. Tot ce reuși să facă, adunîndu-și toată îndrăzneala, fu să se pregătească pentru a-i lavi pe primii străjeri; dar nici nu apucă să își ia avînt pentru această încercare că o voce porunci palanchinului să îl înalțe pînă în pisc și, fără să se fi cățărat cituși de puțin, se văzu așezat într-un grup de oameni singuratici pe o culme a muntelui.

Privirea i se opri asupra unuia din aceștia, cel mai bătrîn și cu înfățișarea cea mai înțeleaptă, care tocmai se îndeletnicea cu potrivitul unghiilor sale de la picioare.

— Să-mi fie cu iertare, domnule, vi se va părea, desigur, caraghios ce am să vă întreb, dar ați putea să-mi spuneți ce munte este acesta?

— Uite, vezi, aici m-ai înfundat, răspunse bătrînul. Cîteodată mi se pare că e unul, cîteodată altul. Chicoti în barbă și apoi adăugă șoptind teatral:

— Nu e oare tot una?

— Și cum ați ajuns aici, dacă nu îndrăznesc prea mult? întrebă Ebenezer în continuare.

— Fără să ne străduim de loc, zise bătrînul. Mă aflu aici în timp ce muntele creștea, împreună cu acești prieteni ai mei și am urcat o dată cu el. Pe noi n-au să ne doboare niciodată — dar s-ar putea să ne înalțe atît de sus încît să nu ne mai poată vedea de loc.

— Dar cei de jos vă aplaudă, știți?

Bătrînul dădu din umeri.

— Nu prea se aude bine de aici, de sus. Din pricina înălțimii și a subțiririi aerului, cred. Dar, oricum, nu mă privesc nici cît negrul sub unghie toate astea.

— Eh, zise Ebenezer, trebuie să spun că vă pizmuiesc. Ce privește aveți de aici !

— În adevăr, liniștitoare privește, încuviință bătrînul. Poți vedea ca în palmă întreaga panoramă și toate îți par foarte asemănătoare. Ca să-ți spun drept, m-am plictisit să tot privesc. E mai odihnitor să stai aici decît să te cațeri, dacă ceea ce-ți dorești e odihna. Cațără-te dacă-ți e a te cățara, aș zice eu, și nu te cățara dacă nu-ți e. Aici n-ai să găsești nimic altceva decît muzică bună; deci te vei des-făta cu ea, dacă ai fost deprins să guști bucurii de soiul ăsta.

— O, întotdeauna mi-a plăcut muzica.

— Adevărat? întrebă bătrînul fără interes.

Ebenezer se aplecă să privească la cei care se luptau departe, jos.

— Sfinte Sisoe, dar ce lipsiți de minte par ! exclamă el. Și ce purtări ! Se împing și slobozesc vînturi în nasul celor de lîngă ei !

— Nu prea au nimic mai bun de făcut, observă bătrînul.

— Dar nu e nimic, aici, care să merite urcușul; chiar dumneata ai spus-o.

— Da, dar nici aiurea nu e nimic. Ar putea la fel de bine să urce sau să stea nemișcați pînă mor.

— Eu am să-mi dau drumul în jos ! declară Ebenezer. Nu vreau să mai privesc nici o clipă aceste lucruri.

— N-ai de ce să nu privești și n-ai de ce să privești.

Laureatul nu mai dădu nici un semn că ar vrea să sară, ci se așeză pe muchea crestei și suspină :

— Totul e îngrozitor de găunos, nu-i așa?

— Găunos, într-adevăr, zise bătrînul, dar nu e nimic bun sau rău în asta. De ce să suspini.

— De ce nu?

— Într-adevăr, de ce nu? suspină bătrînul iar Ebenezer, trezindu-se, văzu că se afla întins într-un pat și Richard Sowter stătea aplecat deasupra lui.

— Pe barba sfîntului Sisoe, iacătă-l în sfîrșit, în carne și oase, pe însuși ginerică-al nostru ! Nu s-a născut încă muritor pe lumea asta pe care să nu-l fi lecuit uleiul de nalbă al doftorului Sowter !

— Naiba mă-si ! scăpă una din bucătărese, ivită brusc în dreptul patului. Și-a venit în simțiri numai mulțumită fierturii de scaieți a preacuvioasei Susie.

Sowter îi luă expeditiv pulsul lui Ebenezer și-apoi îi vîrî pe gîtlej o lingură dintr-un soi de sirop.

— Unde mă aflu și cum de-am ajuns aici?

— Astă-i una din camerele de oaspeți ale lui Bill Smith, spuse Sowter.

— Opiu ! strigă Laureatul, sculându-se furios în capul oaselor. Mi-amintesc întocmai !

— Precum zici, pasca sfântului Pafnutie, opiu și nimic alta ți-a dat Tim Mitchell ca să-ți mai tragi nițeluş sufletul. Dar ai căzut așa de greu bolnav, c-am crezut c-o să dai ortul popii.

— Mai să-mi puie capăt zilelor, cu sau fără voia lui. Dar pe unde-mi umblă ?

— Timothy ? O, s-a dus demult îndărăt la casa părintească.

— Fățarnic prieten ! murmură poetul.

O clipă nu scoase nici un sunet, dar mai apoi începu să se agite din nou pe pernă.

— O, doamne, mai-mai să uit că eram mire ! Unde-i Susan, ce-o fi zis ea oare că tocmai în noaptea nunții m-am găsit să cad la pat ? Căci, după câte înțeleg, azi nu e ieri. . .

Bucătăreasa se hlizi.

— Ai zăcut mai bine de trei săptămîni între viață și moarte. . .

— Cît despre Doamna Cooke, făcu Sowter, eu unul n-aș putea spune cam cum ea picat, căci, n-apucărăm bine să te așezăm în pat, că și-a și găsit adăpost la Capitanul Mitchell, în custodia lui Timothy. Noroc doar că a trudit el în locul tău.

— La Mitchell !

— Ha, acu' musai să-i vadă de porci, cu acte-n regulă, de !

— Pînă-ici ! strigă Ebenezer în culmea indignării, O fi ea cam deochiată, dar ca nevastă a Laureatului nu-i voi îngădui să vadă de porci ! Trimiteți după ea !

— Ușurel, ușurel, îl liniști femeia. Susie s-a făcut scăpată de două ori de-acolo, să vadă cu ochii ei cum îți mai merge, și cu mîna ei ți-a făcut miraculoasa fiertură de semeni. Flu proa-mi vine-a crede c-o să vină și a treia oară.

— Trei săptămîni de leșin ! Nu știu ce să mai zic !

— Pe parastasul sfîntului Visarion, amice, zi mai bine că trebuie să te-ntremezi ! Al statul prelat Sowter. După aceea poți s-o joci pe Coana Susa cît te țin curelele, de la uterine și pînă la vecernie. O să-l înștiințez pe socru-tău că ți-ai venit în fire, dar tu nu trebuie citova săptămîni bune pînă să te-nzdrăvești pe deplin. Cite toate suflătele mi s-au stins în drum spre groapă !

— Iți făcu calafaticul și dadu să plece.

Era să uit, ai aici un dar de la Timmy Mitchell.

— Caietul ! exclamă Laureatul; Sowter îi întinse bine-știutul caiet cu coperti verzi, care acum, după atîtea peregrinări, arăta scîlciat, ponosit și soios din caleafară.

— Da, da, l-ai pierdut la han, la Cambridge, și ți l-a adus Tim cînd a venit după Susan ultima dată. Zicea că poate ai ceva versuri de ticluit cît te odihnești preț de șase luni.

— Doamne, credeam că mi-a fost furat o dată cu hainele !

— Îl strînse-n palme foarte tulburat.

— Mi-a fost un prieten vechi și credincios, caietul acesta — numai el pe lumea asta !

Cînd fu lăsat singur, își dădu seama că trupul și mintea îi sînt prea vlăguite pentru a purcede la creațiune artistică, așa că se mulțumi cu recitirea operelor sale mai vechi, care-i părură foarte îndepărtate. De fapt, mai lesne se putea regăsi acum în caietul soios și răpănit, decît în distihuri precum :

Mîna-va șleahta veseliei,

Spre mîndra Țară a Mariei ?

ce sunau atît de străin auzului său, de parcă ar fi fost scrise de o altă mînă. Și cum, din întâmplare, pusesese a citi dînspre ultima dintre scrieri către cele mai

din față, cel din urmă lucru peste care dădu, fu o schiță a plănuitei *Marylandiade*, alcătuită pe vremea cînd audiența sa la Lordul Baltimore îi era încă proaspătă în minte: *Minunile MARYLAND-ului sînt neasemuite*, suna aceasta; *Locuitorii săi — prea blînde ființe*, *Educația lor — fără de cusur*; *Așezările sale — fără pereche*; *Hanurile & Cîrciumile sale — cele mai îmbietoare și mai plăcute*; *Cîmpurile — cele mai roditoare*; *Tribunalele & Legile — cele mai înțelepte*; *Negoțul — cel mai înfloritor*, & cet., & cet.

Însemnarea era semnată de însăși mîna lui Ebenzer, E.C., Gent, pt & L^t al M^o.

Se lăsă pe spate și-nchise ochii; scurtul efort de parcurgere a propriei opere îi răscolise gîndurile.

— Doamne, doamne! își spuse. Scump se mai plătește și titlul ăsta de Laureat! Numai tilhari, detracați, coșmelii și lupanare, corupție și ticăloșie! Mare scofală să fii poetul unor scursori!

Cu cît medita mai mult asupra nenorocilor sale, cu atît neliniștea-i se prefăcea în furie, pînă ce, în cele din urmă, în ciuda slăbiciunii, își smulse din caiet fascicolul de versuri marine și folosindu-se de pana și cerneala puse la îndemînă de gaza sa, așternu pe hîrtia goală dinainte-i acestea:

*De Soartă urgisit amar,
pustiu — și gol prin buzunar,
Pandorei pradă — înzecit,
Drag Albion am părăsit,
Cu suflet greu, că tocmai eu
Gonit am fost din Țărml meu,
Departe rămîinînd mereu.*

Abia de așternu pe hîrtie stihurile de mai sus, că multe altele i se și îngrămădiră în închipuire, nechemate anume, și, cu toate că nu era încă destul de în putere în acea clipă pentru a le transcrie, concepu de îndată un plan de mare anvergură care urma să-l absoarbă săptămîni în șir de-atunci înainte — și care, de nu i-ar fi fost dat să-și recapete forțele, ar fi putut lesne fi cîntecul său de lebedă. Va zugrăvi în versuri călătoria sa în Maryland, de-a fir a păr, așa cum își propusese mai demult, dar în loc de a scrie un panegiric, va sfichiui această Provincie cu biciul satirei hudibrastice, întocmai precum este biciuită o tîrfă la stîlplu in-famiei, și va pomeni pe rînd toate racilele sale, dezvăluind șirul de capcane pe care ea le întinde celor încrezători, lipsiți de prevedere sau săraci cu duhul.

— Astfel, mulți vor fi cei ce vor avea de învățat din necazurile mele, gîndi el cu mîhnire. Dar, stai puțin —

Își aminti cu de-amănuntul de batjocora la care-l supusese echipajul de pe *Poseidon*, de prădarea vasului Cyprian, de porcușorul lui Burlingame, precum și de alte neplăcute fețe ale peripețiilor sale.

— În veci nu va vedea lumina țiparului.

Fu adînc dezamăgit un răstimp, căci constatarea sa conținea în sine un foarte crud paradox: însăși ticăloșia ce ți-a pricinuit suferințele te poate împiedica să te răzbuni dezvăluind-o lumii. Dar nu după mult timp află o cale prin care să învingă această piedică.

— Voi înfățișa totul ca pe o întîmplare închipuită. Eu voi apărea într-însa ca neguțător, ba nu, ca vînzător ce vine cu treburi în Maryland, purtînd în suflet cele mai alese gînduri despre această țară și i se răpesc, prin șiretlic, toate bunurile și avutul. Voi ticlui în alt chip toate pătaniile mele, pe potriva intrigii, și voi schimba doar atît cît să păcălesc cenzura!

În românește de RADU ȘERBAN

JOHN BARTH

*Ull rabbit it donna lay
hould on me pray now*



CĂLĂTORIE PE MAREA ÎNNOPTATĂ

nuvelă

«Oricum ar sta lucrurile, indiferent care din teoriile despre călătoria noastră este corectă, eu mă adresez mie însumi; și față de mine recapitulez ca în fața unui străin istoria noastră și condiția noastră și îmi voi mărturisii tainica speranță, deși am să mă înec din pricina asta.

Este, oare, această călătorie invenția mea? Oare noaptea, marea, există cu adevărat — mă întreb, făcînd abstracție de faptul că eu le constat neconținut. Exist, oare, eu însumi, ori totul e un vis? Cîteodată mă îndoiesc. Și dacă exist cu adevărat, cine sînt eu? Sînt acea Moștenire pe care se zice c-o port? Dar, oare, cum pot fi eu vasul și încărcătura sa în același timp? Cam astfel sună întrebările ce mă copleșesc în răstimpurile de odihnă.

Problema mea este că-mi lipsesc certitudinile. Foarte multe relatări despre situația noastră mi se par plauzibile (unde sîntem, ce sîntem, de ce înotăm și încotro) Dar și cele neplauzibile, poate tocmai acestea, mi se pare că pot fi la fel de corecte. Chiar foarte probabile. Dacă, în anumite clipe și în anumite stări de spirit — de pildă, cînd înotam ritmic și strigam împreună cu ceilalți: «tot înainte! Tot mai sus!» — m-am gîndit că, totuși, avem cu toții un Creator comun, ale Cărui rațiuni și natură nu ne e îngăduit a le cunoaște, dar care ne-a zămislit

he will find it
if you will
try it

that's agreed with

He's I Command
them

I dare say I could
be the first there
would be fool there

I have seen many
ghosts in my amateur
that is the tallest
and thinnest I saw
at 5' 10"



în cugetare înțeleaptă și tainică — dacă (doar pentru câteva clipe de neliniște) am putut ajunge la asemenea păreri, larg împărtășite în unele cercuri, aceasta s-a datorat doar faptului că însăși călătoria noastră pe marea înnoptată, are ceva din absurditatea lor. Ai putea chiar spune: le cred fiindcă sînt absurde.

Oare asta s-a mai spus?

Și un alt paradox: am impresia că tocmai capitulările în fața curentului îmi dau energie să înot mai departe. Fac o bucată de drum înainte, împotriva curentului, urmîndu-i pe ceilalți, apoi plutesc vlăguit și descurajat, gîndind cu mîhnire la această noapte, această mare, această călătorie, în timp ce curentul mă poartă o bucată de drum înapoi; încet e mersul înainte, dar eu trăiesc, trăiesc și-mi croiesc drum, da, da, trecînd pînă la urmă pe lîngă mulți tovarăși înecați, mai puternici, mai capabili decît mine, victime ale acestei joie de nager de nestăvilit. I-am văzut scufundîndu-se pe cei mai buni înotători din generația mea. Fără de număr sînt morții! Cu miile se înecă în timp ce eu gîndesc aceste lucruri, cu milioanele în timp ce mă odihnesc înainte de a relua înotul. Și s-au prăpădit zeci, sute de milioane, înainte ca noi, viteji în inocența noastră, să ne avîntăm pe cumplitul drum. «Iubire! Iubire!» cîntam pe atunci cu forța milioanei de voci, umplînd marea de spuma

bucuriei de a înota. Și s-au dus cu toții în adâncuri: cei înflăcărați și cei nevolnici, cei din frunte și cei din urmă, cu toții s-au dus, în timp ce eu, nefericitul de mine, înot mai departe. Și totuși, chiar aceste răstimpuri de reflecție care mă ajută să mă țin la suprafață au adus cu ele uimirea, îndoiala, desnădejdea — ba chiar mi-au strecurat în suflet bănuiala că... această călătorie pe marea înnoptată este lipsită de sens.

De fapt, dacă ar fi să mă alătur cohortelor de sinucigași, aş face-o pentru că (lăsând la o parte oboseala) nu mi se pare mai cu rost să mă înec decât să înot mai departe. Știu că mai sînt și din aceia care par să guste cu adevărat plăcerile mării înnoptate; care pretind că îndrăgesc înotul de dragul înotului sau care cred în mod sincer că «atingerea Tărmului», «transmiterea Moștenirii» (Moștenirea cui aş vrea să știu? și către cine?) merită strădania. Eu nu cred. Înotul în sine mi se pare, în cele mai fericite cazuri, nu tocmai neplăcut ca activitate, dar mult mai adesea obositor și nu rareori un chin. Argumentele legate de funcție și scop nu mă impresionează: dacă noi putem să înotăm și o facem, dacă, într-un sens, cozile noastre lungi și capetele aerodinamice sînt «făcute pentru» înotat, din toate astea nu decurge în nici un chip — cel puțin pentru mine — că ar trebui să înotăm, altfel spus să ne dăm silința spre a ne «împlini destinul»; mai bine zis destinul Altcuiva, de vreme ce al nostru, după cum văd, este doar de a pieri, într-un fel sau altul, mai devreme sau mai târziu. Zelul nemilos al conducătorilor noștri (decedați), precum și ambiția oarbă și voia bună a propriei mele tinereți mă înspăimîntă acum; moartea tovarășilor mei mă lasă neconsolat. Dacă această călătorie pe marea înnoptată are vreo justificare, nu ne este dat nouă, înotătorilor, să o descoperim vreodată.

Da, desigur, pretutindeni auzei «lubire!»; «lubirea este cea care ne conduce și ne susține!» Eu traduc: nu știm ce *anume* ne conduce și ne susține ci doar că sîntem conduși în chip jalnic și insuficient susținuți. *lubire* este numele pe care-l dăm necunoștinței noastre despre acel lucru care ne îmboldește. Și apoi «atingerea Tărmului». . . Dar dacă Tărmul există numai în închipuirea noastră, a înotătorilor, care visăm la el doar spre a justifica faptul cumplit că înotăm, că întotdeauna n-am

Ciclu Rătăcind în Luna Parc (Lost in the Funhouse), apărut în 1968, la opt ani după romanul Neguțătorul de tabac (The Sot-Weed Factor), este alcătuit după o formulă componistică (mai exact un set de formule componistice) diferită, dar corespunzînd aceleiași dorințe de a întrona povestirea în locul cel mai onorat al literaturii și aceleiași înclinații ironice și parodice. Este un ciclu pentru «tipar, bandă de magnetofon și voce omenească» realizînd, astfel, toate posibilitățile de expresie «literară» actuale, iar în toate bucățile cuprinse în volum povestirea apare ca entitate suverană. Ea poate fi propriul ei povestitor și personaj principal în același timp (Autobiografie), se angajează în polemici cu autorul și se autocomentează (Titlu) sau se autoîntrerupe acolo unde «își dă seama» că este pe punctul de a se face vinovată de clișeu (de ex.: «Părul castaniu de pe brațele mamei lui Ambrose strălucea în soare ca.» — În Rătăcind în Luna Parc). Ea se circumscrie pe sine în propria formulă universalizată (Povestire-cadru — Frame-Tale) sau se divide în voci narative, printre care și cea auctorială (Glossolalia).

Călătorie pe marea înnoptată este, practic, o demonstrație de virtuozitate epică, de ingeniozitate a înglobării unui număr amețitor de teme, de arhetipuri, de subiecte

făcut altceva decât să înotăm și toți continuă să înoate fără nici un răgaz (cu excepția mea) până-și dau duhul ! Și chiar presupunînd că ar exista un Tărm — că, așa cum și-a închipuit un cinic tovarăș de drum al meu, ne-am reveni din înec spre a descoperi că toate acele superstiții vulgare și metafore exaltate sînt purul adevăr : uriașul Creator al nostru, al tuturor, Tărmul de Lumină de la capătul călătoriei noastre pe marea înnoptată ! — ce-ar putea face un înotător acolo ? Adevărul e că, atunci cînd ne imaginăm Tărmul, ceea ce ne vine în minte e tocmai opusul condiției noastre : nici noapte, nici mare, nici călătorie. Pe scurt deci, starea binecuvîntată a celor înecați.

« Dată nu ne e gîndirea; ci înotul și pieirea ». . . Căci o singură clipă de cuge-tare scoate la iveală lipsa de rost a înotului. « Ce contează », i-am auzit pe unii zicînd, chiar în timp ce-și trăgeau ultima suflare : « Călătoria pe marea înnoptată poate fi absurdă, dar uite că înotăm, vrînd nevrînd, împotriva curentului, tot înainte și tot mai sus spre un Tărm care poate nu există și dacă există nu poate fi atins ». Posibilitățile înotătorului care cugetă sînt, așadar, două, zic ei : să nu mai dea din brațe și să se ducă la fund pentru totdeauna sau să îmbrățișeze absurdul, să recunoască în sine și pentru sine călătoria pe marea înnoptată, să înoate mereu fără motiv și destinație, de dragul înotului, cu atît mai mult compătîmind pe tovarășii de înot, de vreme ce ne aflăm cu toții pe mare și în aceeași beznă. Mie nu mi se pare acceptabilă nici una din căi. Dacă nici ipoteticul Tărm nu poate justifica această mare presărată cu tovarășii mei înecați, să pretinzi că înotul-in-sine, ar aduce, într-un fel, o justificare, mi se pare de-a dreptul obscen. Eu înot fără încetare, dar numai fiindcă obișnuința oarbă, instinctul orb, spaima cea oarbă de înec sînt, totuși, mai puternice decît oroarea de călătorie. Și dacă, din cînd în cînd, am ajutat vreun tovarăș, m-am alăturat veseliei și cîntării tuturor, sau le-am împărtășit celorlalți din vorbele de duh ale marilor înecați, am făcut-o pentru că mie, din fire, nu-mi place să ies în evidență. Poți să te bălăcești cum te taie capul, să-ți manifesti liber felul de a fi, să treci pe lîngă tovarășii tăi fără nici o remușcare ori să te dedai cu totul jocului și plăcerilor fără să-ți pese de conștiință — Și, de fapt, n-aș putea să-i acuz pe cei care călătoresc astfel. În taină

din stocul universal, în care « cosmogonia » și « ontologia » ar fi, după cum autorul însuși afirmă, simple pretexte pentru o amplă speculație literară. Dincolo de acest nivel al formulei, tehnicilor și pretextelor, se poate citi, însă, un sens pe care autorul l-ar dori, poate, nedezvăluit: obsesia deplinei echivalențe existențiale, a egalității între eroism și non-eroism, a anulării « posibilităților » prin însăși multiplicarea lor nesfîrșită. În spiritul lui Camus (pe care autorul « nu l-a citit ») și cu mijloace de amplificare fabuloasă a absurdului comparabile cu ale unui Kafka (pe care Barth a apucat să afirme nu numai că l-a citit, ci chiar că-l venerază), Călătoria pe marea înnoptată deschide o perspectivă clară nu numai asupra operei în cauză, dar și asupra conștiinței artistice a lui Barth. Căci volumul Rătăcind în Luna Parc este în întregime o suită de experiențe literare, comparabile cu experiențele vitale ale eroilor din Călătoria pe marea înnoptată, avînd drept unic scop acela de a-și demonstra echivalența. Toate acestea se află în tulburătoare consonanță cu capitolul « Se naște Mary-landiada, însă autorului ei îi merge la fel de prost ca în toate celelalte capitole ale cărui simboluri onirice își găsesc corespondențe depline, în ceea ce privește factura și atmosfera parabolică, în această povestire fantastică.

R. Ș.

Îi invidiez și îmi disprețuiesc lipsa de voință care mă împiedică să le urmez exemplul. Dar, în clipe de înțelepciune, îmi amintesc că tocmai această libertate și răspundere personală le resping eu (pentru că, în aceste împrejurări fără noimă, ele nu sînt decît absurdități mai spectaculoase ce nu urmează calea bătăuței). Pe sinucigași, pe rebeli, pe cei ce rostesc paradoxuri — pe cei care aprobă sau dezaprobă fatala noastră călătorie — pe toți aceștia îi desfid, în ultimă instanță. Și trec suspinînd, învăluit în spumă, pe lîngă stîrvurile lor și pe lîngă ale altora: prieteni, dușmani, frați, nebuni, înțelepți, brute — și anonimi, milioane și milioane. Îi invidiez pe toți.

Ce ironie a sorții: tocmai eu, care găsesc că este jalnică și tautologică această doctrină a supraviețuirii celui mai adecvat (*adecvarea* însemnînd, după cum văd, nimic altceva decît capacitate de supraviețuire, dar principalele ei ingrediente fiind, se pare, forța, viclenia și cruzimea), tocmai eu să fiu ultimul înotător care supraviețuiește! Dar doctrina nu este doar mincinoasă ci și dezgustătoare: se înecă, la voia întîmplării, cei buni și cei răi; cei adecvați și neadecvați, oricum i-ai defini, au aceeași soartă și astfel călătoria pe marea înnoptată se dovedește *supusă întîmplării*, asasină și nejustificată.

«Doar odată ai prilejul să înoți!» Atunci de ce să-ți faci probleme?
Dacă nu te îneci, vei atinge Țărnul Luminii. Ce tîmpenie!

Unul din foștii mei tovarăși — cinicul acela cu imaginație ciudată, care s-a înecat printre primii — ne distra cu ipoteze ciudate în timp ce așteptam startul călătoriei. Teoria lui preferată era că Tatăl există și că, într-adevăr, ne-a făcut pe noi și marea în care înotăm — dar fără să vrea și chiar fără să știe; El ne-a făcut, împotriva voinței Lui, așa cum noi, cînd mișcăm din cozi, facem valuri; și poate că nici nu e conștient de existența noastră. Altă ipoteză era că El știe că ne aflăm aici dar nu-i pasă ce se întîmplă cu noi, de vreme ce El creează (cu voie sau fără voie) alte mări și alți înotători la răstimpuri mai mult sau mai puțin regulate. În clipe grele cum a fost aceea cînd era la un pas de înec, prietenul meu presupusese chiar că acest Creator al nostru ar fi dorit să pierim; exista, într-adevăr, un Țăr, spunea el, care ne-ar putea salva de la înec, cel puțin pe unii din noi și la care avem datoria de a ne zbate să ajungem — dar, pentru motive de nepătruns nouă, El se străduie cu disperare să ne împiedice de a ajunge în acel fericit loc și de a ne împlini destinul. Pe scurt, «Părintele» nostru ar fi vrăjmașul și, poate, ucigașul nostru! Nu mai puțin tulburătoare și opuse opiniilor comune erau speculațiile lui în legătură cu natura creatorului: și anume că acesta poate nici nu e înotător ci poate vreun monstru și poate nici n-are coadă; că poate e dobitoc, viclean, nesimțitor, pervers, ori poate doarme tot timpul și visează; că poate țelul pentru care El ne-a creat și ne-a așvîrît în lume și pentru a cărui pătrundere ne dăm tot sufletul este, (mai știi?) imoral, chiar obscen. Etcetera, etcetera; nu mai termina băiatul ăsta cu presupunerile, cu nepoliticoasele sale închipuiri; am toate motivele să cred că a dat în primire atît de repede fie prin voia Creatorului nostru, fie pentru că a fost licheidat de vreun tovarăș indignat de blasfemiile sale. Totuși, cînd îl încercau stările meditative (era predispus la asemenea stări la fel ca și mine) teoriile lui deveneau aproape serioase, cel puțin așa mi se părea, în special cînd era vorba despre teme ca: Soarta și Nemurirea, spre care se îndrepta adesea conversația noastră tinerească. Atunci, discursurile lui, deși la fel de fantastice, deveneau solemne și obscure și, cu toate că ne ațîța și atunci, patosul său umbrea gluma. Obiecția sa principală la opiniile curente despre lumea de apoi se îndrepta, declara el, împotriva pretenției lor de valabilitate generală. De ce susțin, oare, drepcredincioșii, că toți cei înecați învie spre a fi judecați la sfîrșitul călătoriei iar necredincioșii — că înecul e sfîrșitul pentru toți? După

el, (cel puțin așa pretindea) celor mai mulți dintre noi ne e dată doar nesfârșita moarte; de fapt îi făcea mare plăcere să presupună că fiecare « Creator » zămislea mii de mări în cursul vieții Sale, fiecare din acestea fiind plină, ca și a noastră, cu milioane de înotători, și că aproape în fiecare clipă atât marea cât și înotătorii erau cu totul anihilați, fie din întâmplare, fie prin voință malefică. (Ca pluralist înrăit, el își închipuia că ar putea să existe milioane și milioane de « Părinți », înotând, poate, într-o « mare înnoptată » a lor) Totuși — și prin aceasta și-i asmuțea împotriva pe credincioși și necredincioși deopotrivă — pretindea că, după credința lui, poate (măcar într-o singură mare înnoptată dintr-o mie) un sfert de miliard de înotători, să zicem (deci, un înotător la două sute cincizeci de miliarde) putea realiza o certă nemurire. În unele cazuri proporția putea fi ceva mai mare; în altele era incomparabil mai mică, fiindcă așa cum există înotători de talii cu totul diferite, inclusiv din aceia care se înecă înainte de începerea călătoriei, neputând să înoate deloc și alții născuți înecați, ca să zicem așa, tot astfel el își imagina Creatori ce nu pot fi calificați decât drept impotenți. Tați incapabili de zămislire, precum și alții deosebit de fertili, și bineînțeles toate nuanțele între aceste două extreme. Îi plăcea să nege orice relație necesară între prolificitatea Creatorului și celelalte virtuți ale Lui — inclusiv calitatea progeniturii Sale.

Aș putea să mai spun multe (el bineînțeles că o făcea) despre labirinturile acestor idei demente — cum ar fi aceea că înotătorii din alte mări înnoptate nu sînt, neapărat, asemeni nouă; că și Creatorii pot aparține, chipurile, unor specii diferite; că nici Acest Creator al nostru s-ar putea să nu fie nemuritor sau că noi înșine s-ar putea să nu fim doar emisarii săi ci însăși « nemurirea » sa, continuându-i viața și chiar propria noastră viață, întruchipându-ne din nou, dincolo de propria noastră moarte. Dar chiar și această nemurire gândită altfel (fără sens pentru mine), el o credea relativă și contingentă, susceptibilă de o anulare accidentală sau deliberată; ipoteza lui favorită era că atât Creatorii cât și înotătorii se nasc unii pe alții, împotriva oricăror piedici, dat fiind numărul lor atât de mare — și că oricare « lanț-al-nemuririi » se poate încheia după un număr oricît de mare de cicluri, astfel încît ceea ce era « nemuritor » (vorbind, în continuare în termeni relativi) nu reprezenta decât procesul ciclic al încarnării, iar acesta poate avea el însuși un început și un sfîrșit. Pe de altă parte, îi plăcea să imagineze cicluri integrate altor cicluri, fie ele finite sau infinite; de pildă, « marea înnoptată », să zicem, în care « înotau » Creatorii și creau mări înnoptate și înotători ca noi, s-ar putea să fie ea însăși creația unui Creator de mari proporții, El însuși fiind unul din cei mulți Care, la rîndul Lor etcaetera. Timpul însuși îl considera relativ la experiența noastră: cine știe cîte minuscule mări și cîți minusculi înotători, cîte eternități se isprăveau cu fiecare lovitură de coadă a noastră — în timp ce noi înșine, poate și Creatorul Creatorului nostru, ne sfîrșim cu toții între două lovituri ale vreunei supercozi, într-o mai înceată ordine temporală?

Bineînțeles că l-am huiduit împreună cu ceilalți pentru aceste aiureli. Eram tineri pe atunci, și abia dacă ne dădeam seama ce ne așteaptă; în ignoranța noastră, călătoria pe marea înnoptată ni se părea o întreprindere cu adevărat eroică. Nu pusese niciodată la îndoială sensul și valoarea ei; desigur că unii trebuiau să se ducă la fund pe parcurs, mare păcat, bineînțeles, dar ca să cîștigi o cursă, alții trebuie să piardă și, la fel ca tuturor tovarășilor mei, mi se părea firesc să cîștig. Cu toții făceam salturi și sprinturi, arzînd de dorință de a ne remarca, indiferent încotro mergeam sau de ce, doar pentru a ne confrunta tinerețea cu realitatea nopții și a mării; și dacă l-am îngăduit pe cel sceptic, el a fost pentru noi doar o mascotă ciudată, demnă mai mult de dispreț. Cînd a murit, la prima decimare, nu i-a păsat nimănui.

Și nici azi nu împărtășesc toate opiniile lui — dar nici nu-mi mai vine să-l ironizez. Cumplita noastră poveste m-a lăsat de păreri precum și de vanitate, de încredere, de curaj, de milă, de speranță, de vitalitate, de toate — în afara spaimei prostești și a unui fel de jalnică și încăpăținată rezistență. Ceea ce mă face să-mi amintesc năzdrăvăniile lui este tot mai puternică mea presimțire că, dintre toți înotătorii, eu voi fi unicul supraviețuitor al acestei călătorii ucigașe, povestitorul acestei generații. Această presimțire, precum și recente transformări ale mării, mă fac să cred acum că nimic nu este imposibil, nici măcar închipuirile cele mai nebunești ale fostului meu tovarăș. Și iată că ajung la o hotărîre disperată, ce reprezintă încheierea relatării mele.

Se pare că mi-am ieșit din minți. Hecatomba de la începutul călătoriei; împușinarea noastră datorită virtuților, averselor otrăvite, convulsiilor mării; accesele de panică, războaiele, masacrele, sinuciderile în masă; certitudinea tot mai îndreptățită că nimeni nu va supraviețui călătoriei — și adăugați la toate acestea neliniștea și oboseala. . . ar fi fost o minune să rămîn întreg la cap. Așadar, printre alte posibilități o voi admite și pe aceea că această împlinzire a mării și această nesfîrșită prezență ce parcă o simt în jur și aceste cîntece sau chemări ce vin din susul curentului, pot fi doar halucinații ale unei minți tulburate. . .

S-ar putea, chiar, să mă fi și înecat. E cert că nu sînt făcut pentru a înfrunta greutățile înotului; n-ar fi cu neputință să mă fi prăpădit chiar de la început și să fi imaginat doar, în cine știe ce străfunduri, călătoria pe marea înnoptată. În orice caz nu mai sînt tînăr și tocmai noi, înotătorii bătrîni și consumați, sătui de iluzii, sîntem mai vulnerabili la vise.

Cîteodată mi se pare că sînt, de fapt, prietenul meu înecat.

Și iată: încep să cred că Ea nu numai că există dar că se află nu departe de mine și poruncește mării să se liniștească și mă atrage către Ea ! Înărmurit, îmi amintesc cea mai nebunească ipoteză a prietenului: că destinația noastră (care există doar într-o singură mare înnoptată din sute și mii) n-ar fi, cum se credea îndeobște, un Tărm, ci o făptură misterioasă, de nedescris decît prin paradoxuri și elemente foarte vagi : cu totul deosebită de noi, înotătorii, și totuși complementară nouă; pieirea și totuși izbăvirea și reînvierea noastră; sfîrșitul, mijlocul și începutul călătoriei noastre totdeauna; fără membre și fără puțință de a despica valurile, ca noi — o sferă nemișcată sau care lunecă în spații vaste și are dimensiuni de neînchipuit; sieși-suficientă și totuși cu totul dependentă, într-un fel, de posibilitatea (înfiorător de vagă) ca unul din noi să supraviețuiască acestei călătorii pe marea înnoptată și să ajungem la. . . Ea ! Ea, așa îi zicea, Ea, adică Altceva-decît-unsu-el. Nu-i pot da dreptate: gîndul acesta e prea copilăresc. Îmi vorbesc mie însumi ca să-mi păstrez mîntea întreagă în bezna asta. Nu poate exista Ea ! Nu poți exista nici Tu ! — urlu eu pentru propriile mele urechi. Numai Moartea, ea e cea care ne aude și ne cheamă. Pentru înecați, toate mările sînt liniștite. . .

Ca să vezi ! Prietenul meu susține că în oricare altă ordine de creație, există două feluri de creatori, opuși și totuși complementari, dintre care unul dă naștere mărilor și înotătorilor iar celălalt Noptii-care-conține-marea și Acelui-lucru — care-ne-așteaptă-la-capătul-călătoriei: pe scurt, primul generează destinul, al doilea — destinația (și amîndoi o fac în chip ușuratic, fără voie, poate cu indiferență ori lipsă de discernămint). « Scopul » călătoriei pe marea înnoptată — dar nu, în chip necesar, și scopul călătoriei sau al vreunuia din Creatori ! — era descris de prietenul meu numai prin abstracții: *desăvîrșire, transfigurare, nuntă a contrariilor, transcendere a categoriilor*. Cînd rideam de el, dădea din umeri și recunoștea că toată poveste asta o înțelege la fel de puțin ca noi și că i se pare ridicolă, ener-

vantă, ba chiar scirboasă. « Dar s-ar putea ca unul din voi », adăuga el, cu zîmbetul lui ciudat, să fie Eroul menit să împlinească această călătorie pe marea înnoptată și să se contopească pentru totdeauna cu ea. Există, desigur, și posibilitatea să nu reușiți nici unul. El, cel puțin, n-avea de gînd nici măcar să încerce; ideea însăși îi repugna; dacă ne-am hotărî s-o alungăm și noi ca pe un vis urît, cu atît mai bine pentru noi; înotînd în forță și veselindu-ne ne-am îneca în curînd și destul de ușor. Dar, vezi, nu putea să ne explice cum de știa toate astea sau de ce se ostenea să ni le spună, cum nu putea să ne explice nici ce se va întîmpla după ce Ea și Eroul, Tărmul și Înotătorul, își vor « contopi identitățile » spre a se preface în ceva asemănător ambilor și niciunuia. De fapt el era de acord că, de vreme ce progenitura rezultată din această uniune magică, nu-și putea aminti nimic din călătoria pe marea înnoptată, ea se bucura de o jalnică nemurire; ba chiar teribil de jalnică de vreme ce, după cum credea el, un înotător erou dimpreună cu Ea, ajung să egaleze sau pur și simplu devin un alt Creator de viitoare călătorii pe marea înnoptată și așa mai departe, cu prețul unei atît de incredibile risipe de vieți; aceasta fiind situația (el era sigur că așa era), singurul gest generos ar fi fost să renunți la participare; adevărații eroi erau, după părerea lui, sinuci-gașii iar eroul eroilor ar fi înotătorul care, chiar în clipa cînd s-ar afla în fața Acelui Lucru ar refuza « nemurirea » dăruită de Ea, încheind astfel cel puțin un ciclu al dezastrelor.

Ce m-am mai distrat pe seama lui ! Și ne sosit și nouă ceasul; ne avîntam înainte, pretinzînd că iubim aventura, dînd din brațe, cîntînd, înjurînd, sugrumînd, raționînd, salvînd pe unii, ucigînd pe alții, născocind reguli și povești și relații, lăsînd-ne păgubași, luptînd mai departe, dar murînd cu toții și mereu în aceeași beznă, pînă cînd rămaseră cîțiva ultimi reprezentanți vlăguți să îngaiame în continuare : « Tot înainte ! Tot mai sus ! », ca un trist ecou. Și pe urmă amuțiră și ei — căzînd victime (e o simplă presupunere), ultimului val uriaș — și veni și clipa cînd eu însumi, stors de puteri și lipsit de nădejde, mai dădui o dată din brațe și mă lăsaî în voia curentului, să mă scufund ori să plutesc, fie ce-o fi, dar să nu mai înot. Însă atunci, minune, marea se liniști dintr-odată ! Apoi, încet și blînd, veni fluxul care începu să mă poarte, cum mă poartă și acum, tot înainte și tot mai în sus, cu voia sau fără voia mea, ca un torent de bucurie. — și mi-am amintit cu amărăciune învățătura prietenului meu mort.

Nu am fost înșelat. Această nouă senzație o datorez Ei; dorința care mă cuprinde e vraja Ei. Mă părăsește luciditatea; îndată voi striga : « Iubire ! » mă voi cufunda în trupul Ei și mă voi « transfigura ». Ceea ce înseamnă că aproape voi muri; acest individ purtat de patimă nu sînt eu; *Eu sînt cel ce abjură și refuză călătoria pe marea înnoptată !* Eu. . .

Eu sînt iubire din cap pînă-n picioare. « Vino ! » șoptește Ea, și nu mă pot împotrivi.

Pe Tine, acel lucru în care sînt gata să mă preschimb, orice ai fi Tu, te rog, cu ultima zbatere a ființei mele adevărate, te rog ascultă-mă. Nu iubirea este ceea ce mă susține ! Nu; cu toate că vraja Ei mă face să ard de dorința de a cînta tocmai contrariul și chiar de am să mă înec chiar acum pentru blasfemie, voi spune adevărul. Ceea ce m-a făcut să pornesc pe această mare cumplită a fost o singură speranță, dăruită de bietul meu tovarăș mort : că s-ar putea ca Tu să ai mai multă voință decît mine și că aș putea să-Ti transmit prin simplă putere de concentrare, dimpreună cu Moștenirea Ta oficială, o zestre personală de amintiri înspăimîntătoare și decizii negative. În visele mele, oricît ar părea de trăznite, îmi spun că poate vreo inimaginabilă încarnare a mea (sau a mea dimpreună cu Ea, dacă altfel nu se poate) se va trezi exprimînd într-o formă oricît de ocolită

sau de directă, vreun ecou al acestor reflecții, dacă, în ciuda oricăror piedici, se va întâmpla așa ceva, fie ca Tu, purtătorul meu de cuvânt, să faci ceea ce eu nu pot: pune capăt acestui lucru brutal, fără sens. Nu mai asculta cîntecul Ei ! Urăște iubirea !

Încă trăiesc, încă plutesc, încă tînjesc. Adio, deci, penultimă nădejde a mea. nădejdea că pot fi înecat pentru un act de blasfemie chiar la țărmul Țărmului. Oare să fie adevărat (vechiul meu prieten ar zîmbi) că numai negativiștii cei mai încăpățînați supraviețuiesc nopții? Dar chiar și asta ar avea un Sens, cînd, de fapt, nimic nu are sens, iubirea e fără sens, moartea fără sens. Tu, cel la care ajung aceste reflecții, fii mai curajos decît autorul lor ! Să se termine cu aceste călătorii pe mări înnoptate ! Lăsați-vă de ele ! Lepădați-vă de mine cum și eu însumi mă voi lepăda, negați-mă, cufundați-vă în Cea care ne cheamă, cîntînd... « Iubire ! Iubire ! Iubire ! »

În românește de RADU ȘERBAN

La paginile 48, 49, 56,
desene din „Colecția de vedenii” de
GEORGE WOODWARD: (1760—1809)



JOHN BARTH

sau polemica romancierului cu romanul

A începe prezentarea unui scriitor în termeni negativi poate fi un gest lipsit de eleganță. În cazul lui John Barth există totuși circumstanțe atenuante. Din orice unghi i-am privi opera, oricare ar fi aspectul de la care poate porni comentariul critic, un curent subteran pare să-l subsumeze categoriilor negative ale interpretării. Este într-adevăr greu să determinăm — la o primă ochire —, componenta constructivă a acestui scriitor, atunci când poziția sa printre alții — intențiile, mijloacele, efectele pe care le urmărește — sînt atît de departe de a se constitui într-o atitudine afirmativă sau de a contribui la promovarea ei. Prin aceasta nu înțelegem să-l ostracizăm pe Barth: dimpotrivă, ne propunem să îl comentăm, în cele ce urmează, ca pe un fenomen extrem de interesant pentru un tip de literatură al cărei moment prezent devine stimulator și elocvent, prin însuși impasul și ambiguitățile pe care le creează.

A devenit un loc comun faptul că romanul apusean de după Proust, Joyce sau Woolf, nu a oferit momente cruciale în dezvoltarea sa. Posibilitățile avangardiste veritabile par să fie epuizate și o dovadă în acest sens este, pe de-o parte, perpetuarea și extinderea formulelor « experimentale » iar, pe de alta, o tendință de revenire la cele « tradiționale ». În această atmosferă, pînă la un punct doar epigonică, scriitorul american John Barth, împreună cu Joseph Heller, Stanley Crawford, Thomas Pynchon și alții, se înscriu într-o mai veche direcție a literaturii americane. A existat în secolul al XIX-lea o netă orientare care transforma socialul și cotidianul în valori secundare, admise doar pentru a face loc fantasticului, sau erau expuse unor deformări spre absurd, umor negru și macabru. Cunoscutul exeget în materie, Lionel Trilling face, în *The Liberal Imagination*, o observație generală deosebit de instructivă și pentru John Barth: romanele de acest tip au lăsat posterității puține personaje memorabile și aceasta pentru că « unul din lucrurile care contribuie la substanțialitatea personajului în roman este chiar observarea moravurilor, adică a trăsăturilor de clasă modificate de personalitate »; or tocmai această trăsătură este de cele mai multe ori absentă aici. Într-adevăr, opera lui Barth izbește nu numai prin cele amintite în legătură cu romancierii secolului, dar oferă adeseori o lume aproape nepopulată. Personajele care există sînt de cele mai multe ori metamorfoze mărturisite ale autorului. Ideea de personaj este, de altfel, un punct cardinal al polemicii interioare a scriitorului și, nu o dată, ne aflăm în situația ca autorul să rămînă unica dimensiune umană a operei sale, oglindă fidelă a unei singure conștiințe, profesioni, statut social, sex, vîrstă. De la acest refuz al oamenilor se ajunge și la excluderea realității din cîmpul principalelor investigații artistice, printr-o sfidare care, transformată în deprindere, este lipsită de caracterul ostentativ romantic, tinzînd spre acaimie.

Barth deci, se situează pe o poziție care, fără a fi în esență nouă, prezintă dezvoltări interesante ale negativismului romantic, însă de coloratură non și anti-activistă. Deși la o privire superficială lucrările sale au un aspect dezlinat, frizînd chiar o aparentă neglijență stilistică și de construcție, totuși, din ele se desprind

o inteligență și o voință directoare care au calculat și pre-scris, sub imperiul unei adevărate obsesii a perfecțiunii formale, chiar și scăderile, defectele, punctele criticabile. Condiția scriitorului conștient și perfect stăpîn pe sine îi este chiar mai prețioasă decît mult invocata plenitudine a formei pe care literatura clasică a lăsat-o ca moștenire și etern model. După cum se va vedea, acest tezaur nu rămîne inatacabil, în pofda venerației de care se bucură.

De un gen hibrid, sau poate chiar situate în afara genurilor, « ficțiunile » lui Barth au o menire problematică pentru însuși autorul lor. Zădărnicia scrisului este afirmată de nenumărate ori, dar în aceeași măsură îi apare ca necesar, cu atît mai mult cu cît scrisul este grăitor pentru schimbările survenite în « moda » zilei. O carte ca *Giles păstorul de capre* trebuie publicată azi, consideră Barth, cînd « căsătoria nu mai are nimic sfînt, sexul nimic misterios, orice murdărie e numită onestitate, legile și disciplina nu sînt respectate, cinismul este general. Tot ce e vechi: om, clădire, principiu moral este considerat "învechit." ». Oricît de stranie ar părea uneori, opera lui Barth este un aparte, dar autentic document al epocii.

Barth este unul din reprezentanții unei generații blazate pentru care universul contemporan este o uriașă forță ostilă, eminamente distructivă și, din punct de vedere artistic, austeră. El opune mitului american al succesului, oportunității și prosperității, alternative demistificatoare. Ele se extind peste granițele locului dar și ale momentului.

Regăsim, în cuplurile celebre din *Chimera*, Perseu-Andromeda, Menelaus-Elena neînțelegerile tipice între soțul și soția americană. Cochete și invidioase, Andromeda și Casiopea își pun părul pe bigudiuri pentru a nu fi mai prejos decît frumosele Nereide; ca un turist în vacanță, Perseu face o vilegiatură în regiunile pline de pitoresc unde le-a înfruntat pe gorgone și a decapitat-o pe Meduza; *Chimera* are toate calitățile pentru a deveni principala curiozitate a grădinii zoologice; viteazul Perseu împărtășește grijile americanului mijlociu: speriat de obezitate, plictis, îmbătrînire și în special de efectele ce le-ar putea avea radiațiile Meduzei asupra constituției sale fizice destul de frave, el apelează la medicul său curant, privind-o pe Calyxa, preoteasa templului său, cum șterge praful în altar. Imperialismul civilizației americane modifică în spațiu și timp configurația culturală a Europei și, după cum se vede, însuși leagănul ei. Mai mult claustrăți decît eliberați prin acest expansionism cultural, o serie de scriitori americani caută consolația în « sine ». Cu o anumită tentă existențialistă, opera lui Barth gravitează în jurul ideilor de absurd și înstrăinare, reliefind urmările lor nefaste pentru conștiința scriitoricească. El operează reduceri succesive în cîmpul existențial pînă la îngusta circumferință a experienței stict personale, nu atît a omului cît a scriitorului. Autorul *Anonimiadei* este fascinat dar incapabil să se arunce în vîltoarea vieții « mugind ca un ocean ». De aceea, confratelui său Bellerophon, produsul artistic îi apare ca o Chimera lipsită de « originalitatea și forța » altor monștri mitologici. Nu fără temei, el eșuează în a fi un Perseu, deși se avîntă în acțiunî eroice și o face după toate regulile artei. La rîndul său, Perseu simte nevoia ca la vîrsta celei de-a doua tinereți să refacă performanțele celei dintîi, urmînd cu strictețe fazele actelor sale eroice imortalizate de un artizan cersesc pe niște panouri, rîndulte cu grijă și numerotate în templul său. Găsim aceste celebrități ale mitologiei grecești, întruchipări ale curajului, vitejiei, ambiției și nobleței, îmbătrînite în trup și suflet, înfrînte de prezent și trăind doar din frînturi de amintiri ale unor vremuri de glorie apuse. Restrăbătînd circuitul călătoriei inițiatice la vîrsta maturității, ei descoperă că inițiativa nici o dată nu le-a aparținut, că faptele lor memorabile au fost simple înscenări regizate de supraputerile olimpice. *Perseida* și *Bellerophonlada* nu-i slăvesc pe cei neînfricați și imbatabili așa cum o fac legendele, ci ne prilejuiesc

întîlnirea cu oameni ai zilelor noastre avînd destinul unor marionete pierdute în hăişul unor uneltiri obscure.

Asemănarea dintre destinele celor doi eroi şi cel pe care şi-l rezervă sieşi ca scriitor, este izbitoare la Barth. Călătoria sa iniţiată este o navigare pe o « mare a nopţii » cu un gust amar. Legendarul Ulise nu s-a lăsat vrăjit de sirene. Contemporanul nostru, ca exponent al unei « generaţii decimate de vîrtej », rămîne halucinat de convulsiile unei mări fără maluri.

Semnificativ, tema copiilor nedoriţi şi nedorind să se nască apare în *Autobiografie* şi *Ambrose*, semnul său (tot de natură autobiografică), unde viaţa intrauterină a copilului Ambrose nu este promisiunea alteia mai luminoasă, ci însuşi locul de formare a unor ameninţătoare anxietăţi şi a unei congenitale neputinţe.

Călătorind altă dată în timp, Barth ia forma unui djin pentru a i se înfăţişa Sheherazadei, maestră a perfecţiunii narative, în speranţa că prin această întîlnire îşi va găsi împlinirea pe tărîm artistic. Entuziast, dijinul speră să unească posibilităţile unor « noi forme potrivite viitorului » cu « originile şi sursele naraţiunii ». El îi vorbeşte Sheherazadei despre melc, exemplu viu al distincţiei şi raportului dialectic pe care T. S. Eliot le-a stabilit între tradiţie şi talent individual. Melcul « îşi contruieşte căsuşa pe măsură ce înaintează, cimentînd-o cu sucurile sale, îndreptîndu-se în acelaşi timp către materialele bune pentru construirea căsuţei sale ». El îşi cară, cu alte cuvinte, « istoria, trăind în ea, adăugînd spirale din ce în ce mai mari ». Însă melcul rămîne pentru djin o năluca. Incapabil să facă el însuşi spirale ci doar cercuri suprapuse pe propriile sale urme, el le rămîne circumscris, « pierzîndu-şi conştiinţa de sine ». În afara unui patrimoniu preluat dar şi îmbogăţit, propriul său nume, literatura chiar, îi apar ca o « învălmăşeală de litere », cod a cărui cheie s-a pierdut. Martor al « declinului general din lumea literelor şi al altor fenomene de criză din ţara sa », el se simte victimizat de condiţii « nefavorabile unei existenţe independente şi unui mod de a gândi necesar creării marilor opere şi seninătăţii în aprecierea lor ».

S-a discutat şi se discută încă despre « sfîrşitul romanului ». Reificarea lumii la Grillet, depersonalizarea şi dezumanizarea la Beckett, conservarea experienţei în fragmente la Burroughs şi alţii sînt citate adeseori ca mostre semnificative prin care se înregistrează agoniile genului. Poziţia lui Barth este alta. Vrînd să salveze reputaţia romanului ca « gen serios », nu ca simplu divertisment, el aduce pe prim plan valenţele « pur artistice » ale acestuia, în dauna celor documentare, instructive şi în special emotive şi deconectante. Evident, această soluţie nu se bucură de simpatia maselor de cititori, dar trebuie adăugat totodată, că acest aspect nici nu este urmărit. Imensul dezechilibru pe care o astfel de atitudine l-ar putea crea în lumea literelor este prevenit de scriitori ca Bellow, Salinger, Malamud, Donleavy, Mailer, Baldwin, Roth care militează sau scriu pentru un public mai larg. Ei adoptă poziţii deliberat « nerafinate » care să vehiculeze direct şi simplu semnificaţiile faptului cotidian, promptitudinea experienţei prezente în toată prospeţimea ei, condiţia umană în contextul relaţiilor sociale ale Americii contemporane. Dar dincolo de aceste nume şi încă cîteva, au luat naştere forme romaneşti alterate, lipsite de valoare artistică, îndreptăţind un scriitor ca Herbert Gold să-şi pună întrebarea: « Cum pot să fiu atît de prost pe cit susţin criticii, cînd nu sînt nici măcar popular ». În mare măsură « Mass-audience » este constituită din consumatori în goană după un tip de senzaţional uşor digerabil. Romancierul Americii de azi trebuie să furnizeze o marfă care să poarte în sine rezerve capabile să o facă rezistentă la asemenea cerînţe « la un cost intelectual mai mic », în exprimarea nimerită a unui critic de peste ocean. Astfel, ne apar explicabile unele tendinţe academiste în literatura americană în cadrul cărei Barth afirmă fără exaltare pri-

matul meșteșugului artistic. Ignorînd din principiu noutatea «subiectului», el oferă cititorului reinterpretări ale miturilor grecești culese în *Lost in the Funhouse* sau în *Chimera*, ale poveștilor arabe (în ce-a de-a doua), ale romanului englez al secolului al XVIII-lea în *The Sot Weed Factor*. Este vorba implicit și explicit de condiția parazitară a literaturii contemporane, cu eroi împărțînd aceeași tipologie. Uneori, reinterpretările lui Barth rezolvă unele situații inexplicabile din opera-sursă, corectînd aceste «greșeli» de construcție prin raționamente alambicate și anevoioase care adeseori creează impresia acelei «învălmășeli de litere» regretabile.

De cele mai multe ori însă, este folosit procedeul opunerii trecutului (literar) și prezentului în scopul iluminării lor reciproce. Semnificativă în acest sens este «ficțiunea» *Echo*. Mitul nimfei pedepsite să aibă doar ultima cuvîntul și să nu vorbească nici o dată prima, este poate un nou prilej de a sugera situația literaturii moderne: inactivă, fără personalitate, în afara inițiativei și fără puterea de a spune ceva nou. Aluzia se extinde și la literatura antică. Ea a pierit, dar e condamnată la o permanentă denaturare prin ecou, adică repetare parțială sau homofonică, deci la schimbări conceptuale mai mult sau mai puțin arbitrar. Barth apropie mitul lui *Echo* de cel al lui *Narcis*, fiecare presupunînd cîte o formă a reflectării. Repetiția, reluarea permanentă a originalului este dovada unor afinități spirituale între epoci diferite și ecoul se justifică. Faptul că generații de-a rîndul au povestit miturile grecilor «ca și cînd ar fi ale altora» sînt, consideră Barth, dovada unui egocentrism nemărturisit. Apelul la întrupările arhetipale ale tensiunilor noastre psihice și, mai ales, incapacitatea de a inventa altele, apropiere întreaga umanitate post-greacă de *Narcis*.

Originalitatea lui Barth — este evident pentru oricine — nu constă într-o noutate tematică. Dimpotrivă, este afirmat neconținut caracterul vechi a tot ce este nou. Cîteva teme fundamentale sînt lipsa de sens a existenței, răstăcirea, criza identității, probleme ale compoziției și idealul perfecțiunii formale, dificultăți legate de procesul creației, condiția scriitorului și repetiția. Acestea din urmă are atît calitatea unei teme cît și a unui procedeu esențial. «Ficțiunile» cuprinse în *Lost in the Funhouse* sînt fiecare ecoul mai mult sau mai puțin complet al celeilalte. Problemele sînt în mare aceleași, diferă accentele. Dar în fiecare găsim afirmații mereu reluate despre actul repetiției ca atare. Barth realizează astfel o contopire totală a «mesajului» și a «mediului» său, o destul de transparentă parodie la încercările altor scriitori de a o realiza. Procedura lui Barth este forma extremă și ridicolă a acestui ideal în care proza împrumută poeziei mijloacele sale, devenind un fiasco. Ea înseamnă abolirea sugestiei, a tensiunii metaforice, a potențialului cognitiv, a oricăror note tainice și a plăcerii conferite de lectură, cînd cele spuse sînt și înseamnă repetiție și ceea ce înțelegem este că repetiția este repetiție.

Pentru Barth literatura a încetat a mai fi o cunoaștere prin senzorial și afectiv. Ideile apar în forma lor prozaică, iar opera este în primul rînd *gîndită*, concepută la rece. Construită atent, înglobînd și prevăzînd toate circumstanțele, ea este un nou prilej de ironie și autoironie.

Bellerophon dorește cu tot prețul să scrie o operă autobiografică perfectă avînd ca model cariera eroică a lui *Perseu*, tiparul după care el își va reface propria carieră aducîndu-i îmbunătățirile necesare. El vrea ca tema universală a căutării nemuririi să capete un aspect ireproșabil din punct de vedere artistic. În consecință, el își va subîmpărți materialul în secțiuni corespunzătoare fluxului și refluxului, în funcție de «cele cinci constante ale mareelor: locul geografic, adîncimea apei, configurația malului, rotația Fămîntului și fricțiunea pe fundul marin». Totodată

el va ține seama de « cele patru variabile periodice » și nu le va uita nici pe cele « neperiodice », cu toate elementele lor. În altă parte, Bellerophon-Barth introduce conceptul de « științific fiction », o operă eroică plină de « fapte autobiografice, polemici literare, hărți, calcule matematice și note ». Ea poate fi lăsată în seama unui calculator în care se introduc operele unui scriitor luat ca model și din care se extrag opere ipotetice în maniera sa. Mașina este capabilă să compună o operă « completă » sau « finală » analizându-le pe cele existente pentru a induce una perfectă prin « aproximări naturale ». Va fi un model matematic preliminar oricărei întrupări verbale. Vor exista și diagrame care prescriu exact « proporțiile relative între expunere, desfășurare, deznodământ, localizare, gradul precis de complicații și punctele culminante, relațiile între elementele narative » etc. Atingând maturitatea artistică, Bellerophon hotărăște că o reprogramare a romanului este necesară schimbând baza numerică. Ea va fi cinci, corespunzând degetelor, simțurilor, picioarelor metrice ale versurilor, tonurilor muzicii pentatonice, literelor cuvântului roman, astfel condițiile necesare apariției romanului « quintesencțial » și « revoluționar » fiind garantate. Acesta se dispensează de atributele romanului tradițional (caractere, conținut, subiect, discurs etc.), nu reprezintă « nimic în afară de ceea ce este », conținutul său fiind forma sa. Subiectul romanului « revoluționar » coincide cu procesul său de creație, iar opera ca tot este simbolizată numeric într-o formulă matematică.

Pe deplin conștient că astfel de rețete nu numai că nu restabilesc reputația romanului, dar o și subminează, Barth sugerează că tocmai evitarea lor ar fi o soluție. De dorit este o fericită întâlnire între experiența artistică și cea lumească, combinație rară a cărei lipsă se resimte adânc și la el. Autorii operelor « complete », « finale » sau « quintesencțiale » pot fi doar cei ce s-au dezis de lume nu pentru că au știut s-o cunoască și s-o înfrunte, ci pentru că se tem de ea. Cel ce cade în excesele gândirii având ca obiect artificiile de modificare a realității expulzând-o pe aceasta din aria principalelor căutări artistice, este condamnat la singurătate și la un sfârșit atroce, asemănător celui ce-și trăiește ultimele clipe îngropat de viu, sau rătăcește printr-un labirint care are ieșire doar pentru cei ce nu sînt « pierduți în reflector ». Ceea ce pentru oricine poate fi un loc al plăcerilor și bucuriilor, devine pentru Ambrose, adolescentul precoce din *Lost in the Funhouse* « un loc al temerii și confuziei », un loc al stagnării. O viață căreia îi sînt impuse tipare și care nu se impune printr-o forță echivalentă, « nu crește în trepte semnificative, ci se încolățește, digresionează, se retrage, ezită, face colaps, expiră ». În « casa distrațiilor » Ambrose se pierde, nu trăiește un punct culminant, deci nici o rezolvare, nici un deznodământ, nu are nici o ieșire. Nedescoperind-o, el încetează să mai caute. În aceste condiții apar formulări ca: « Punînd capăt acestor cugetări, el puse capăt acestor cugetări » sau « Faptul că el continuă (să scrie) înseamnă că el continuă (să scrie) ».

Dorința de a ieși din mrejele gândirii sale întortocheate, nu-l eliberează pe Barth de captivitatea ei. Decidîndu-se de Dumnezeu căruia îi reproșează că a fost un realist, el încearcă să atingă performanța de a nu fi. Distorsionarea realității este un prim pas și apare ca procedeul de bază al romanului *Giles păstorul de capre*. Scris, după cum o pretinde eroul, de un calculator, în mod miraculos și părintele său, acesta trebuie citit « cu un oarecare astigmatism ». Eroul însuși trebuie să sufere de această infirmitate dar mai cu seamă să fie « datat lentilelor telescopice, microscopice » iar laboratorul unui artist, o « camera obscura » convertind viața în imagini « de o sută de ori mai luminoase și interesante decît lucrul real — perfecte, perfecte ! ». Este lesne de remarcat modelul lui Swift. Totuși Barth se apropie de mizantropul irlandez mai mult prin verva satirică decît prin gradul de deformare

al realității și profunzimea semnificațiilor pe care le presupune. Distorsiunea spre caricatural și grotesc se asociază permanentei alternanțe dintre eroi-comic și burlesc. Pe urmele Virginiei Woolf și, se pare, direct influențat de filosofia lui Wittgenstein, Barth face ca viziunea sa particulară asupra realității să coincidă cu ea. Spre deosebire de înaintașa sa, pentru care viziunile particulare nu servesc unui scop satiric ci derivă din sentimente ale oamenilor, dezvăluie trăiri exprimând unicate suferințe, aici toate se subordonează unei singure conștiințe, celei scriitoricești. În cazul romanului la care ne referim, astigmatismul mijlocește paralela univers-universitate¹.

Universitatea din romanul *Giles păstorul de capre*, în care relațiile dintre profesori și studenți se rezumă la raportul dintre conducători și conduși, dispune de o programă dogmatică și vidă din punct de vedere logic. Puțini se încumetă să ofere argumente contradictorii, și mai puțini îndrăznesc s-o răstoarne, iar pe buzele tuturor răsună propoziții ca: «Trecerea tuturor, căderea tuturor», «Trecuți sint cei picați», «Succesul este eșec». Pe nimeni nu-l surprinde în acest imens lăcaș de cultură, că prin asemenea ineptii, o uriașă mașină de calcul dirijează programat destinele colegiului.

Dar iată că Giles, născut din pîntecele acestei mașini, hotărăște să aducă salvarea studențimii și să obțină titlul de Mare Tutor. Dar pentru aceasta, va trebui să facă aproape imposibilul: să pătrundă înapoi în pîntecele acestei mașini și să schimbe vechea programă cu una nouă și revizuită care să-i învețe pe toți cum să «treacă». Făcînd distincția între succes și eșec, între a trece și a cădea, el ajunge să diferențieze între Bine și Rău, principii care erau confundate cu nonșalanță sau cinism, atît de comunitatea profesorilor cît și de cea a studenților.

Higgins, eroul utopiei negative a lui Samuel Butler, *Erewhon*, nimerește într-o țară cu obiceiuri și instituții atît de ciudate și inumane încît cu greu recunoaștem, și totuși o putem face, valorile erei victoriene, cea a lui Higgins, împinse pînă la absurd. Înspăimîntat, acesta fuge, dar peste cîțiva ani revizitează *Erewhon* pentru a contempla cu oroare o societate și mai stupidă, cu legi și mai oarbe și dominată de o ignoranță devenită periculoasă. Pentru că a părăsit ținutul ridicîndu-se într-un balon, una din cuceririle tehnice ale rațiunii și lucidității omenești, el este venerat acum ca Fiu al Soarelui. Higgismul se numește la Barth Gilesianism. Eroul nostru luptă pentru a fi recunoscut ca Fiu al lui Wescac (computerul) și va izbuti să propovăduiască doctrina «Noii Programe Revizuite» fără însă a o impune. Mai tîrziu, cu ochii înțelepciunii, el va vedea că universitatea nu poate fi mîntuită de decăderea ei, că vechiul ei regim și-a păstrat trînicia. Higgins fuge de atribuții false. Giles deplînge degradarea învățăturilor sale devenite subversive, căderea sa în anonimat, pierderea puterii profetice. Pentru a dăinui în această universitate apocaliptică el va alege martiriul.

Dacă o infirmitate ca astigmatismul a devenit atributul creatorului și mijlocul eficace de a concura cu un adversar «realist» ca Dumnezeu, schimbarea raporturilor lume-roman, autor-personaj, devine metodă, mijloc și scop al actului creator. În acest caz, vom avea de-aface cu «o poveste despre un scriitor scriînd o poveste». Lumea este un roman iar autorul, personajul lui fictiv. Astfel o «Life-story este confesiunea unui protagonist jucînd rolul autorului (ceea ce și este), fiind lipsită

¹ O serie de scriitori americani ai generației anilor 1960 formează o categorie aparte, deși sînt de factură cu totul diferite. Fie datorită formației și activității universitare, fie contactelor cu aceasta, a fost posibilă nașterea unui sub-gen romanesc, «the college-novel», în care paralela la care ne-am referit este definitorie. Printre ei se numără S. Bellow, Ph. Roth, W. Morris, R. P. Warren, L. Trilling, J. Barth.

de elementele obișnuite ale unei « story » și avînd o structură încheată lax, care dejoacă așteptările firești pe care cititorul le are văzînd titlul. Nu este o « poveste a vieții », nu este nici « poveste » și nici « viață », decît în măsura în care există referiri la procedeele și elementele care *ar trebui* să constituie o « poveste a vieții ». Violînd deliberat schema romanului tradițional bazată pe expunere, introducerea conflictului, dezvoltarea spre un punct culminant și rezolvarea lui într-un deznodămînt, Barth aduce literatura în situația în care vechea și încetățenita analogie între lume și roman, Dumnezeu și autor este un anacronism lipsit de sens. Poate căpăta unul totuși, în condițiile în care falsitatea analogiei este recunoscută și speculată ca atare pentru a obține efecte parodice. O poveste a vieții care se neagă pe sine pretinzînd în același timp a fi ceea ce nu este, ne pune, evident, în fața unui paradox care generează alte paradoxuri. Respingerea mimesisului și pledoaria pentru formă parvin cititorului printr-un procedeu mimetic: este reflectat caracterul di-form, multi-form, deschis, non-finit al vieții. Culmea mimesisului coincide cu dispariția reflectării: autorul real nu se ogîndește, ci chiar este personajul-autor, fictiv și real, al opereii sale, care încetînd să reflecteze și fiind propriul său proces de compoziție, este ficțiune și adevăr în aceeași măsură. « Faptele sînt redată » printr-o încercare de camuflare a tentativelor de prelucrare artistică, cu aceeași sirguință cu care caracterul lor pre-artistic este mascat. Ele își pierd orice calitate anecdotică, fiind interpretări despre elaborările artistice cărora le sînt supuse.

Ambiția lui Barth este să-și dovedească profesionalismul. Tot ceea ce garantează reușita unei opere « complete » este privit cu seriozitate, dar devine și prilej de ironizări și autoironizări. Ca orice atitudine extremistă și incertă, și aceasta își are impasul său: formalismului excesiv i se suprapune un intelectualism excesiv, situația la care ne-am mai referit într-un alt context. Tăgăduindu-i-se aproape orice emoții, cititorul este încurajat să înregistreze și să recunoască arhetipuri, categorii sau concepte filosofice și estetice, sub impactul vlăguit al abstracțiunilor și lipsite de încărcătura afectivă care este întotdeauna asociată literaturii beletristice.

În *Chimera* sofisticarea intelectualistă și abuzurile ei sînt răspunzătoare de eșecurile pe care eroii le suferă pe mal multe planuri. În *Sfîrșitul drumului*, roman de factură mai tradițională, acest cusur devine delict. Este un roman al insensibilității, nepăsării și imobilității justificate rațional. Eroul este, de data aceasta, contemporanul nostru, profesorul de gramatică Jacob Horn. Pentru el, traducerea experienței în vorbire este și trădarea ei prin « conceptualizări, categorisiri, gramaticalizări ». Acest specialist în « principiile abstracte ale articulării » este prin urmare un specialist în falsuri. Nemulțumirea sa este fără leac, avînd cauze ontologice. Prizonier al profesiunii sale, el refuză să trăiască faptul concret de viață. Între limbă și viață este un imens abis și Jacob Horn își petrece timpul articulîndu-l. El poate afirma că « golul este plin » și se complace în a susține mai multe opinii de-odată, și nici una. Manifestă o totală fidelitate față de convingerile sale, reușind să-și creeze artificial senzația de gol mental dublat de o fixitate a privirii și o nemîșcare deplină. Comportamentul neutru în orice împrejurare este o altă expresie a crezulului său profund. Acesta se formează pe un teren prielnic, definindu-se treptat în urma unui « complex » tratament implicînd « terapie nutritivă, medicală, chirurgicală, dinamică, informațională, ocupațională, preocupatională, devoțională », precum și pe « autoterapia, mitoterapia, terapia filosofică și cea scriptografică ». Respectînd sfatul medicului său, Jacob Horn se dedică « oricărei filosofii », meditează la « aprioritatea existenței față de esență » și la posibilitatea « alegerii indiferent de moralitatea ei » pentru ca prin aceasta să devină « engagé », adică « să se bucure de viață » (ieșind seara, jucînd cărți, mergînd la teatru).

Viața îi va oferi un test, printr-o banală poveste de adulter soldată cu nereușita unei intervenții chirurgicale, încercare din care iese nezdrunțat. Autor moral al morții iubitei sale, Jacob Horn trece printr-o superficială perioadă de frământări care apoi devin pretext de exersare a vederilor sale întru a nu avea păreri și a nu face nimic.

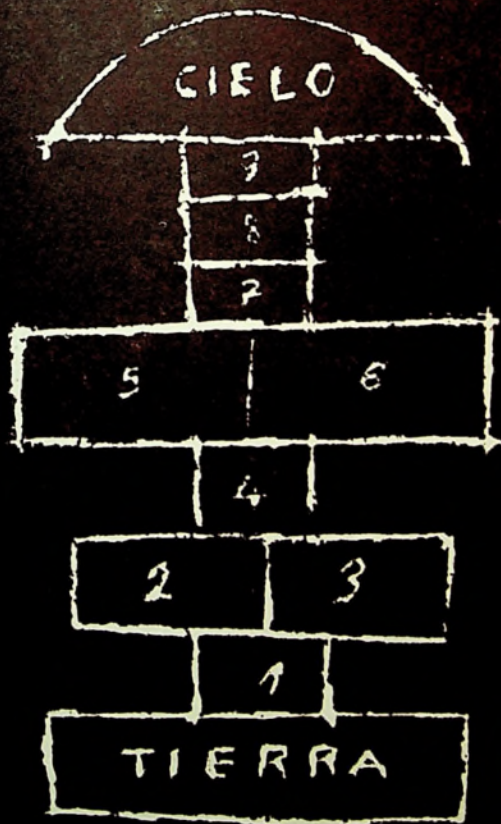
Situațiile de impas par să fie cele favorizate de Barth. Faptul că le cade și el victimă, iar alții le este autor, constituie o certitudine. În orice caz, el preferă să fie mai degrabă abscons decât să lase impresia că ceva nu a fost pus în întregime la cale. Ilustrativă în acest sens este *Life Story* deja menționată, în care găsim referiri la procedeul încetățenit în proza românească de a dramatiza « situații-motiv » prin intermediul unor « situații-vehicol ». Exemplul dat de Barth este 1001 de nopți în care Sheherezada nu vrea să moară din motivele binecunoașcute și, în consecință îl trage pe sfoară pe șahul cel crud. Fiind, în mare, un comentariu asupra relației între cele două situații în literatură, *Life Story* ni se dezvăluie ca « situație-vehicol » în lipsa celei « motiv ». Încercările de a corecta acest defect sînt vane și *Life Story* pare lipsită de sens. Ea poate totuși căpăta unul, și îl capătă brusc, în condițiile în care cursul sus menționat este considerat « situație-motiv ». Știind că cititor pasionat al unei astfel de opere nu poate fi decât singurul autorul, Barth încetează să mai dialogheze cu un public, nu se lasă și nu urmărește să se facă înțeles, iar intelectualismului său îi corespunde înțelighibilul: « Ed' polut' konda nedode; nyong nyang ».

Se pare că Barth rezervă literaturii, artei, puține șanse. Ea nu mai constituie un tărîm ideal al aspirațiilor, lipsită fiind chiar și de privilegiul, rareori contestat, al nemuririi. Perenitatea ei este precară în sistemul naturii: « Poveștile sînt mai durabile decât pietrele. Dar chiar și nopțile înstelate sînt numărate și, o dată cu ele, și această lungă poveste va trece într-o lume de mult apusă » (este vorba de *Perseid*). Adolescentul Ambrose pășește în viață ca într-o casă plină de surprize, cu un parc de distracții, de fapt, un fel de « bilci al deșertăciunilor ». La intrare se află May Cea Grasă, Doamna Care Ride hohotind și zgîlțindu-se din toate bala-malele. Imagine grotescă a risului exaltat, ea pare să planeze deasupra casei în care Ambrose nu găsește nici un prilej de distracții. Risul este amar, veselie este tristă și singurul liman pare să rămînă iubirea.

« Păstrează-mă ca o comoară, după cum și eu te voi păstra ca o comoară » îi spune Shah Zaman Duniazadei. Caracterul efemer al dragostei și vieții este cheia farmecului lor, afecțiunea, apropierea între semenii, împăcarea cu esența tran-zitorie a tot ce este, comoara.

Profundă, veritabilă dar marginală în creația lui Barth, această undă de lumină și limpezime trece adeseori neobservată. Citindu-l pe Barth ai impresia că străbați un labirint în care e mai util să te lași condus abil, chiar pe piste false, decât să găsești singur ieșirea, și asta din simplul motiv că trudnicei căutări nu i se adaugă revelația mult așteptată. Dimpotrivă, de cele mai multe ori, semnificația ultimă apare din senin, oferită de-a gata, fără a presupune gradul de încordare plăcută care întotdeauna întovărășește o lectură și o descoperire. Lipsa finalului, a dez-nodămîntului nu este doar o replică în polemica cu romancierii tradiționali și tradi-ționaliști. Deși în pericol de a deveni convenție, ea exprimă rezolvarea firească a tensiunilor existente. Acest alt paradox nu este un tribut plătit model, avînd justificări solide în contextul întregii opere a lui Barth. Lipsa deznodămîntului însoțește simetric lipsa începutului. Această generoasă deschidere poate fi, o sperăm, însemnul speranței că « sfîrșitul romanului » nu este și crepusculul prozei de calitate.

JULIO CORTÁZAR

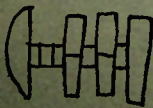


«Căderea spre centru»

Romanul argentinian al ultimilor ani se caracterizează, în planul actului de creație, prin dobândirea unei acute conștiințe de sine, printr-o decisă *întoarcere către înăuntru*, către propria ființă — până atunci ignorată —, către propriul mecanism de generare și funcționare; referentul predilect devine propriul proces de enunțare, sau propria literalitate, iar limitele de netrecut între *literatură* și *meta-literatură* dispar: funcția romanului devine dublă, el este în același timp obiect și analiză a acestui obiect, cuvânt și comentariu al acestui cuvânt.

Deconcertantă și lucidă, vizionară și realistă, RAYUELA lui Julio Cortázar se situează, în acest sens, la limita cea mai îndrăzneată a experienței literare argentine: «acolo unde se termină hotarele» — după cuvintele lui Octavio Paz — «iar drumurile se șterg». Roman și anti-roman totodată, răzvrătire împotriva sterilității fără ieșire a esteticii tradiționalist burgheze și pledoarie pentru o nouă retorică a prozei, eliberată de tirania vechilor canoane de la care abdică în mod explicit, RAYUELA («Șotron») este în același timp istoria unei dramatice, fundamentale încercări spirituale. Cortázar se revelă aici un scriitor cu ample și nebănuite resurse, violent, contradictoriu, impetuos, paradoxal: nu numai un poet vibrant ascuns îndărătul unei lucidități ostentative, dar și un mare umorist și inovator în domeniul limbajului, alături de un original teoretician al prozei.

Personajele cărții, Oliveira — intelectualul hiperlucid, pentru care categoriile logice se substituie realităților, căci «a gândi e mai ușor decât a exista», și care este învins, în cele din urmă, de propria cerebralitate — și Maga — personificare a instinctului poetic dar și a sevelor vieții în forma lor cea mai pură («ferice de ea care putea crede fără să vadă, care era totdeauna *înăuntru*, care avea drept de cetate oriunde s-ar fi aflat...») —, reiau, în plan modern și realist, străvechiul mit al lui Orfeu și Euridice. Povestea iubirii lor, despărțirea și apoi căutarea fără speranță a Magăi alcătuiesc substanța narativă a cărții. Întoarcerea lui Oliveira la Buenos Aires — adevărată călătorie în Infern, bîntuită de imaginea, lucid și inutil cenzurată, a iubitei pierdute — constituie o nouă ipostază a mitului: Oliveira reîntâlnește aici pe vechiul său prieten — Traveler — în care își recunoaște un fel de *alter-ego*, avatar al unei faze anterioare, încheiate, a propriei lui existențe și întruchipare, totodată, a multora din aspirațiile sale nerealizate, iar în soția acestuia — Talita — i se pare că regăsește imaginea Magăi. Urmărirea delirantă a nălucii Maga — Talita constituie parte a doua a romanului («Dincolo»). Unul din epizodele cele mai semnificative ale cărții (capitolul 56, pe care-l prezentăm în încheierea acestui grupaj) este cel care aduce ieșirea din scenă a lui Oliveira («sinucigașul triumfal și hiperbolic», după cum îl numea Luis Harss): «saltul mortal în afara timpului pentru a ajunge pe celălalt mal, în eternitate», «căderea spre centru» într-o supremă reînviere a



lucidei nebulii quijotești, devenite abis și trambulină totdeodată. Epizodul ne lasă să ezităm, încerci (ambiguitate tipic cortázar-iană), între sinuciderea personajului și nebunia lui.

În ceea ce părea gratuitate și extravagant capriciu își face drum inexorabilul, jocul dezinvolt al insului ascultă de străvechi rosturi simbolice. Cu o voce insidios albă, dar cu atât mai gravă în impersonala ei degajare, Cortázar l-a definit, — Șotronul, divertismentul copilăresc, este, la el, metafora supremă a unei condiții existențiale, a unui melancolic joc cu absolutul: « Șotronul constă în lovirea unei pietricele cu vârful pantofului. Elemente componente: un trotuar, o pietricică, un pantof, un desen făcut cu cretă, de preferință colorată. Sus e Cerul, jos Pământul, și este foarte greu să ajungi cu piatra pînă la Cer; aproape întotdeauna calculezi greșit și piatra iese din limitele desenului. »

Scritura romanului ne face să ne gîndim, în coordonate latino-americane, la « acel labirintic și aproape infinit irlandez care a țesut *Ulysses* » — pentru a relua cuvintele prin care Borges îl definea cîndva pe marele James Joyce. « Șotron » implică, într-adevăr, nenumărate din procedeele prozei moderne, începînd, de pildă, cu manevrarea celor mai subtile resurse ale *intertextualității*, care fac din textul modern locul de întîlnire a unei pluralități de texte ce se suprapun și se neutralizează într-un același spațiu. Această concepere a textului ca un cîmp de semnificații în care se efectuează ceea ce Barthes numea elocvent, reluînd o binecunoscută afirmație a lui Sollers, « *la traversée de l'écriture*: le texte en tant qu'il traverse et est traversé », atrage după sine violarea tuturor normelor sistemului narativ tradițional (întîlnim aici cele mai îndrăznețe procedee de *non sequitur*, ilustrate îndeosebi prin dislocarea capitolelor sau prin expansiunea deliberată a *continuum*-ului narativ), precum și transgresarea limitelor *autorului* și a dreptului său de proprietate asupra operei. Autorul, în sensul posesiv și paternalist cu care ne obișnuise cultura tradițională, dispare, minat, pe de o parte, de acțiunea irepresibilă a *intertextului* (« *ce n'est pas moi qui ai écrit* » — spunea tot Roland Barthes —, « *c'est nous: tous ceux que j'ai inconsciemment cités, appelés, et qui sont des lectures, non des auteurs* ») și, pe de altă parte, de rolul *cititorului*, care devine un colaborator activ în procesul scriiturii. Conceput ca *obiect mobil*, ca adevărată *operă în mișcare*, romanul lui Julio Cortázar este organizat nu ca structură fixă, ci ca un « cîmp de posibilități », în care succesiunea tipografică a capitolelor reprezintă doar una — cea mai simplă — dintre variantele de lectură a cărții. Cortázar însuși oferă o a doua cale (schimbarea ordinii capitolelor comandată de un tabel indicator) și lasă deschise cititorului altele nenumărate. Ideea de structură narativă e astfel conciliată cu cea de infinit combinatoriu, într-o posibilă actualizare a mereu himericei Cărți absolute.



JULIO CORTÁZAR

ȘOTRON

1. O s-o întâlnesc oare pe Maga? De atâtea ori mi-a fost de ajuns să mă apropii, venind pe Rue de Seine, de arcul ce dă spre Quai de Conti, ca să întrezăresc pe Pont des Arts — în lumina de cenușă și măslin care plutea deasupra râului și care abia îmi îngăduia să deslușesc formele — silueta ei gracilă, plimbându-se de pe o parte pe alta a podului sau sprijinită de balustrada lui de fier și înclinată asupra apei. Și era atât de firesc atunci să trec strada, să urc treptele, să mă îndrept spre mijlocul îngust al podului și să mă apropii de Maga, și ea să-mi zîmbească fără uimire, convinsă ca și mine că o întâlnire întâmplătoare este tot ce poate fi mai puțin întâmplător în viețile noastre, și că oamenii care-și dau întâlniri precise sînt numai aceia care au nevoie de hîrtie liniată pentru a-și scrie sau care încep tubul cu pastă de dinți de la capătul de jos.

Dar acum, sînt sigur, n-o s-o găsesc pe pod. Își poartă, poate, chipul prelung cu piele străvezie prin vechi portaluri din ghetto-ul Marais-ului, sau poate stă de vorbă cu o vînzătoare de cartofi prăjiți, sau mănîncă *hot-dogs* pe Boulevard de Sébastopol. Am urcat totuși pînă la pod, și Maga nu era. Dar chiar atunci cînd Maga nu-mi ieșea în cale, cu toate că ne cunoșteam perfect adresele, și fiecare ungher din camerele noastre de falși studenți la Paris, fiecare carte postală deschizînd o ferestruică Braque sau Ghirlandaio sau Max Ernst în plinul ramelor ieftine sau al tapetelor țipătoare, nu ne căutam niciodată acasă. Preferam să ne întîlnim pe pod, pe terasa unei cafenele, într-un cine-club sau ghemuiți lîngă o pisică din cine știe ce curte a Cartierului Latin. Umblam fără să ne căutăm dar știînd că umblăm pentru a ne găsi. O Maga, din orice femeie care seamănă cu tine izbucnește un fel de tăcere asurzitoare, o pauză ascuțită și sticloasă care în cele din urmă se năruie trist, ca o umbrelă udă care se închide. Și fiindcă a venit vorba despre umbrelă, Maga, îți amintești poate de umbrela străveche pe care am sacrificat-o într-o ripă din Parcul Montsouris, în după amiaza aceea înghețată de martie. Am aruncat-o acolo, îți amintești, o găsești în Place de la Concorde, era destul de ruptă chiar pe vremea aceea, și ai folosit-o încă foarte mult, mai cu seamă ca s-o înfigi în coastele călătorilor din metro și din autobuze, întotdeauna stîngace și distrată și cu gîndul la păsări pictate sau la desenul pe care-l alcătuiesc două muște pe plafonul vehiculului, și în după amiaza aceea a venit o răpăială de ploaie și tu ai vrut să-ți deschizi mîndră umbrela tocmai în clipa cînd intram în parc, și în mîna ta s-a dezlănțuit o catastrofă de fulgere reci și de nori negri, bucăți de pînză sfîșiată țîșnind printre sclipiri de spițe frînte, și noi rîdeam ca nebunii în timp ce ploaia ne uda pînă la piele, și ne spuneam că o umbrelă găsită într-o piață trebuie să moară în mod demn într-un parc, nu poate intra în ciclul înjositor al lăzii de gunoi sau al rigolei; atunci am strîns-o cît am putut mai bine, am dus-o pînă sus în inima parcului, lîngă podețul de peste calea ferată, și de acolo, adunîndu-mi toate puterile, am aruncat-o în străfundul rîpei cu iarbă udă în timp ce tu proferai un strigăt în care mi s-a părut că recunosc în mod vag o imprecizie de walkyrie. Și în adîncul rîpei s-a cufundat precum o navă pe care o înghit apele verzi, apele verzi și furtunoase, *la mer qui est plus félonesse en été qu'en hiver*, perfidul val, Maga, conform unor enumerări pe care le-am detaliat

îndelung, îndrăgostiți de Joinville și de parc, îmbrățișați și asemuindu-ne copacilor uzi sau actorilor de cinema din cine știe ce film lamentabil. Și a rămas acolo între ierburi, minusculă și neagră, ca o insectă strivită cu piciorul. Și nu se mișca, și nici unul din resorturile ei nu tresărea ca înainte. Gata. Sfârșit. O Maga, și tare eram triști.

Ce căutam de fapt pe Pont des Arts? Mi se pare că în joia aceea de decembrie aveam de gând să trec pe malul drept și să beau un pahar cu vin în cafeneaua de pe Rue des Lombards unde madame Léonie îmi ghicește în palmă și îmi vestește tot felul de călătorii și surprize. Nu te-am dus niciodată acolo pentru ca madame Léonie să-ți citească în palmă, poate că mi-a fost frică să nu-ți citească în palmă cine știe ce adevăr despre mine, pentru că ai fost întotdeauna o oglindă teribilă, o înfricoșătoare mașină de repetiții, și ceea ce noi am numit dragoste a fost poate, de fapt, clipa aceea în care eu stăteam în picioare în fața ta, cu o floare galbenă în mână, iar tu țineai două luminări verzi și timpul ne sufla pe obraji o ploaie înceată de renunțări și de despărțiri și de bilete de metro. Așa că nu te-am dus niciodată acolo, pentru ca madame Léonie, Maga... Și știu, mi-ai spus-o chiar tu, că ție nu-ți plăcea să te văd intrînd în mica librărie de pe Rue de Verneuil, unde un bătrînel împovărat de ani făcea mii de fișe și știa tot ce se poate ști în materie de istoriografie. Te duceai acolo să te joci cu pisica, și bătrînelul te lăsa să intri și nu-ți puneai nici o întrebare, multumit că din cînd în cînd îi aduceai cite o carte de pe rafturile mai înalte. Și tu te încălzeai la soba lui cu horn mare negru și nu-ți plăcea să știu că te duci să te așezi lîngă soba aceea. Dar toate acestea trebuie spuse într-un moment anume, numai că-i tare greu să precizezi momentul unui lucru, și chiar acum, cînd stau cu coatele pe balustrada podului și mă uit cum trece un șlep de culoare portocalie, superb ca un enorm cărăbuș strălucind de curățenie, și o femeie cu șorț alb întinde rufe pe o sîrmă la proră, mă uit la ferestruicile vopsite în verde cu perdeluțe Hânsel și Gretel, chiar acum în momentul acesta, Maga, mă întreb tocmai dacă tot ocolul pe care l-am făcut are vreun rost, de vreme ce pentru a ajunge în Rue des Lombards ar fi fost mult mai simplu să trec Pont Saint Michel și Pont au Change. Dacă te-aș fi găsit astă seară aici, cum s-a întîmplat de atîtea ori, aș fi fost însă convins, firește, că ocolul meu n-a fost zadarnic, pe cînd așa îmi înjosesc eșecul numindu-l ocol. Tot ce-mi rămîne acum de făcut este să-mi ridic gulerul canadienei, să-mi urmez drumul pe cheiuri pînă la zona marilor magazine care se termină la Châtelet, să trec pe sub umbra violetă a turnului Saint Jacques și s-o iau în sus pe strada despre care vorbeam cu gîndul la înîlnirea noastră ratată și la madame Léonie.

Știu că într-o bună zi am sosit la Paris, știu că a urmat o vreme cînd trăiam din bani de împrumut, făcînd ce făceau și alții, privind ce priveau și alții. Știu că odată ieșeam dintr-o cafenea de pe Rue du Cherche-Midi și că ne-am vorbit. În seara aceea toate au mers prost, pentru că obiceiurile mele argentiniene îmi interziceau să trec neconținut de pe un trotuar pe altul ca să privesc lucrurile cele mai neînsemnate din vitrinele abia luminate ale unor străzi pe care nu mi le mai amintesc. În seara aceea te-am urmat fără nici un chef, socotindu-te exaltată și prost crescută, pînă cînd ai obosit de a nu fi obosită și am intrat amîndoi într-o cafenea de pe Boul'Mich' și, dintr-odată, între două cornuri, mi-ai povestit o mare parte din viața ta.

Cum aș fi putut să-mi închipui că toate acele lucruri care păreau îngrozitor de mincinoase erau de fapt adevărate, un Figari cu violete de întuneric, cu fețe livide, cu foame și cu lovituri prin unghere pustii. Mai tîrziu am început să te cred, mai tîrziu aveam temeiuri pentru asta, era madame Léonie care privindu-mi mîna ce dormise pe trupul tău mi-a repetat aproape întocmai cuvintele tale.

« Undeva, nu știu unde, ea stă și suferă. A suferit întotdeauna. E foarte veselă, adoră galbenul, pasărea ei e mierla, ceasul ei înserarea, podul ei Pont des Arts. » (Un șlep de culoare portocalie, Maga, de ce n-am plecat cu el când încă mai era timp.)

Și iată că abia ne cunoscusem și viața urzea deja tot ce trebuie pentru a ne despărți în mod minuțios. Cum nu știai să te prefaci mi-am dat seama îndată că pentru a te vedea așa cum voiam eu era nevoie să încep prin a închide ochii, și atunci apăreau întâi tot felul de lucruri ca de pildă stele galbene (mișcându-se într-o gelatină de catifea), apoi salturi roșii de umoare și de timp, pătrunderea în lumea-Maga care era nepriceperea și confuzia dar și ferigi cu semnătura păianjenului Klee, cercul Miró, oglinzile de cenușă Vieira da Silva, o lume în care te mișcai precum un cal de șah care s-ar mișca precum un turn care s-ar mișca precum un nebun. Și atunci în zilele acelea intram în cite un cine-club să vedem filme mute, pentru că eu cu cultura mea, nu-i așa, și tu biata de tine care nu pricepeai absolut nimic din stridența galben convulsionată de pe când nici nu veniseși pe lume, din emulsia striată în care alergau morții; dar dintr-o dată trecea pe acolo Harold Lloyd și atunci scuturai apele visării și în cele din urmă te convingeai singură că totul a fost foarte bine, și că Pabst și că Fritz Lang. . . Mă cam enervai uneori cu mania ta pentru perfecțiune, cu pantofii tăi rupti, cu refuzul de a accepta acceptabilul. Mincam hamburgers în Carrefour de l'Odéon, și apoi plecam cu bicicletele spre Montparnasse. . . Alteori ne continuam drumul pînă la Porte d'Orléans, cunoșteam din ce în ce mai bine zona de terenuri virane care se întindea dincolo de Boulevard Jourdan și unde uneori la miezul nopții se reuneau cei din Clubul Șarpelui pentru a sta de vorbă cu un prooroc orb, paradox stimulator. Lăsam bicicletele undeva în stradă și ne continuam drumul pe jos, oprindu-ne să privim cerul pentru că aceasta e una din puținele zone din Paris unde cerul prețuiește mai mult decît pămîntul. Așezați pe o grămadă de gunoaie fumam cite o țigară, și Maga îmi mîngîia părul sau îngina melodii care nu fuseseră niciodată inventate, melopee absurde întretăiate de suspine sau de amintiri. Eu profitam de asta ca să mă gîndesc la lucruri inutile, metodă pe care începusem s-o practic cu ani în urmă într-un spital și care mi se părea din ce în ce mai fecundă și mai necesară. . . Pînă cînd Maga, sărutîndu-mă și aruncîndu-mi în față fumul țigării și răsufierea ei caldă, mă recupera și izbucneam amîndoi în rîs, și o porneam din nou printre mormanele de gunoi în căutarea celor de la Club. Încă din vremea aceea începusem să-mi dau seama că semnul meu este căutarea, emblema celor care ies la căderea nopții fără vreun țel anume, rațiunea distrugătorilor de busole. Cu Maga vorbeam despre patafizică pînă la sațietate, pentru că și ei i se întimpla (și poate că întîlnirea noastră era asta, și multe alte lucruri întinuate precum fosforul) să cadă neconținut în excepții, să se pomenească așezată în compartimente care nu erau cele ale oamenilor, și asta fără a disprețui pe nimeni, fără a ne crede vreun Maldoror în lichidare sau vreun Melmoth pururi rătăcitor. N-am o impresia că licuriciul ar extrage cine știe ce satisfacție din incontestabilul fapt că reprezintă una din minunile cele mai uluitoare ale acestui circ, dar, cu toate acestea, e suficient să-i presupunem o conștiință pentru a înțelege că, de fiecare dată cînd i se aprinde pîntecelul, simte ceva ca un fior de privilegiu. Tot astfel, pe Maga o încîntau încurcăturile neverosimile în care nimerea întotdeauna din pricina eșecului oricăror legi în cadrul propriei ei vieți. Era dintre aceia sub ai căror pași podurile se frîng singure, sau care își amintesc plîngînd în hohote că au văzut într-o vitrină lozul de loterie care a cîștigat cinci milioane. În ce mă privește, eu m-am obișnuit de mult să mi se întîmple lucruri modest excepționale, nu mi se mai pare excesiv ca în clipa cînd intru pe întuneric într-o încăpere pentru a lua un album cu discuri să simt fremătîndu-mi în palmă trupul viu al unei coropișnițe uriașe care se hotărîse

să tragă un somn bun în cotorul albumului. Asta, sau să găesc mănunchiuri de pu cenușiu sau verde în interiorul unui pachet de țigări, sau să aud șuierul unei locomotive chiar în secunda și pe tonul de care este nevoie pentru a se integra *ex officio* într-un pasaj al unei simfonii de Ludwig van . . .

6. Tehnica lor consta de fapt în a-și da întâlnire cît se poate de vag într-un cartier la o oră anume. Le plăcea să înfrunte primejdia de a nu se găsi, de a petrece ziua singuri și îmbufnați în cine știe ce cafenea sau pe o bancă într-un square, citind o-carte-in-plus. Teoria cu o-carte-in-plus îi aparținea lui Oliveira, și Maga o acceptase prin pură osmoză. În realitate, pentru ea aproape toate cărțile erau o-carte-in-minus, i-ar fi plăcut să se simtă cuprinsă de o sete imensă pentru ca într-o perioadă de timp *infinită* (cam între trei și cinci ani, de pildă) să citească *opera omnia* produse de Goethe, Homer, Dylan Thomas, Mauriac, Faulkner, Baudelaire, Roberto Arlt, Sfîntul Augustin și atîția alți autori ale căror nume o uimeau de-a lungul conversațiilor de la Club. La toate astea Oliveira îi răspundea ridicînd disprețurilor din umeri, și îi vorbea despre monstruozițările din Buenos Aires, despre o specie de cititori care nu se opresc niciodată din citit, despre biblioteci înșesate de atotștiutoare indifferente în fața soarelui și a iubirii, despre case în care mirosul cernelii de imprimărie a alungat bucuria usturoiului. În vremea aceea citea puțin, ocupat să privească pomii, bucățile de sfoară pe care le găsea pe jos, filmele îngălbenite de la Cinematecă și femeile din Cartierul Latin. Incertele lui tendințe intelectuale se consumau în meditații fără profit și cînd Maga îi cerea ajutorul, furnizarea unei date sau a unei explicații, îi răspundea fără nici un chef, ca și cum ar fi fost vorba despre ceva inutil. « Dar tu le știi de mult », protesta Maga, ofensată. Atunci el își dădea osteneala să-i semnaleze diferența între a cunoaște și a ști, și îi propunea exerciții de investigare individuală care pe Maga o exasperau și pe care nu le efectua niciodată.

Fiind de acord că pe terenul acesta n-aveau să fie niciodată de acord, își dădeau întâlnire *cam pe acolo* și aproape întotdeauna se găseau. Uneori întîlnirile acestea erau de-a dreptul incredibile, în așa măsură încît Oliveira își punea încă odată problema calculului probabilităților și îi dădea ocol prin toate părțile, neîncercător. Nu era cu puțință ca Maga să se hotărască să dea colțul acesta în Rue de Vaugirard tocmai în clipa în care el, cu cinci străzi mai jos, renunța să-și continue drumul pe Rue de Buci și opta fără nici un motiv pentru Rue Monsieur le Prince, lăsîndu-se să meargă fără țel pînă în clipa cînd o zărea brusc, oprită în fața unei vitrine, absorbită în contemplarea unei maimuțe împăiate. Așezați într-o cafenea reconstruiau în mod minuțios itinerariile, schimbările neașteptate, încercînd să le explice telepatic, neizbutind niciodată, și totuși se întîlniseră într-un adevărat labirint de străzi, aproape întotdeauna sfîrșeau prin a se întîlni și rîdeau nebunește, convinși de o putere miraculoasă care-i îmbogățește. Pe Oliveira îl fascinau elucubrațiile pe care i le oferea Maga, disprețul ei calm pentru calculele cele mai elementare. Ceea ce pentru el fusese analiză a probabilităților, opțiune sau pur și simplu încredere în mania ambulatorie, pentru ea devenea simplă fatalitate. « Și dacă nu m-ai fi întîlnit? », o întreba el. « Nu știu, uite că ești aici . . . » În mod inexplicabil răspunsul invalida întrebarea, scotea la iveală șubredele ei resorturi logice. După asta Oliveira se simțea dintr-odată în stare să lupte împotriva prejudecăților lui bibliografice și, în mod paradoxal, Maga se răzvrătea împotriva disprețului lui față de cunoștințele școlare. Astfel se căutau unul pe altul — Punch și Judy — atrăgîndu-se și respingîndu-se întocmai cum este nevoie dacă nu vrei ca iubirea să se termine în cromolitografie sau în romanță fără cuvinte. Dar iubirea, cuvîntul acesta . . .

56. De unde i-o fi venind obiceiul să umble tot timpul cu bucăți de sfoară prin buzunare, să adune ațe colorate și să le rânduiească între paginile cărților pentru a alcătui apoi din ele tot soiul de figuri lipite cu adragant? În timp ce răsucea un capăt de sfoară neagră în jurul clanței de la ușă, Horacio Oliveira se întreba dacă fragilitatea firelor nu-i furnizează cumva un fel de satisfacție perversă, și conchise că maybe peut-être și cine știe. Singurul lucru cert era că bucățile de sfoară și ațele îi produceau o mare bucurie, și nimic nu i se părea mai instructiv decât să construiască și să constată cum o flacără de nimic aleargă de colo-colo în timp ce Gekrepten își frîn-ge-mîi-ni-le și spune că e inadmisibil să dai foc unui lucru atât de frumos. Greu să-i explici că, de fapt, cu cât e mai fragilă și mai precară armătura, cu atât mai mare e libertatea de a o face și de a o desființa. Firele îi păreau lui Oliveira singurul material justificabil pentru plăsmuirile lui și numai din când în când (și numai dacă o găsea pe stradă) se îndura să folosească o bucată de sîrmă sau de fier. Îi plăcea ca tot ceea ce face să conțină cât mai mult spațiu liber, pentru ca aerul să poată să intre și să iasă, mai cu seamă să iasă; ceva asemănător i se întâmpla cu cărțile, cu femeile și cu obligațiile, dar n-avea pretenția ca biata Gekrepten să pri-ceapă acest lucru.

Povestea cu bucata de sfoară neagră înfășurată în jurul clanței de la ușă începu cu vreo două-trei ceasuri mai târziu, timp în care Oliveira făcu tot felul de treburi prin camera lui și prin imediata apropiere. Ideea cu ligheanele era clasică și nu se simțea cîtuși de puțin mîndru că a adoptat-o, dar fapt este că un lighean cu apă pus pe jos în întuneric poate configura o serie de valori defensive destul de subtile: surpriză, groază chiar, și în orice caz furia oarbă care urmează constatării că ai introdus în apă un pantof marca Fanal sau Tonsa, ba pe deasupra și ciorapul respectiv, și că amîndoi mustesc de apă în timp ce piciorul înnebunit se agită bezmetic în ciorap, iar ciorapul în pantof, ca un șobolan care se înneacă sau ca unul din acei bieți inși pe care sultanii geloși îi azvîrleau în Bosfor virîți într-un sac cusut la capăt (cu bucăți de sfoară, bineînțeles: în cele din urmă toate se întîlneau, era destul de nostim ca ligheanul cu apă și bucățile de sfoară să se întîlnească la sfîrșitul raționamentului și nu la începutul lui, însă aici Horacio își îngăduia să formuleze ipotezele că (a) — ordinea raționamentelor nu trebuie să urmeze timpul fizic, să țină seama de înainte și după, și (b) — că este foarte posibil ca raționamentul să se fi produs în mod inconștient pentru a-i conduce de la noțiunea de bucată de sfoară la cea de recipient cu lichid). De fapt, cum începea să analizeze puțin lucrurile, intra în tot felul de complicații: mult mai bine era să-și continue acțiunea de realizare a fortificațiilor fără să facă prea mare caz de raționamente sau de preferințe. În orice caz, ce vine întîi, bucata de sfoară sau ligheanul? Ca execuție, ligheanul, dar ca proiect, bucata de sfoară. Oricum, nu merita osteneala să se mai preocupe de asta cînd în joc era propria lui viață; procurarea ligheanului era o problemă cu mult mai importantă, drept care prima jumătate de oră fu dedicată unei metode explorări a etajului al doilea și a unei porțiuni din parter, explorare care produse cinci ligheane de mărime mijlocie, trei scuipători și o cutie goală în care fusese cîndva dulceată de cartofi, toate acestea reunite sub denumirea generică de lighean. Pacientul cu numărul 18, care nu se culcase încă, se încapățîna să-i țină tovărășie și în cele din urmă Oliveira trebui să accepte, hotărît să se debaraseze de el îndată ce operațiile defensive vor fi atins oarecare anvergură. În ce privește firele, numărul 18 se dovedi foarte util, pentru că, îndată ce Oliveira îl informă în mod succint despre necesitățile strategice, numărul 18 închise pe jumătate ochii lui verzi de o frumusețe malignă și îi raportă că pacienta de la numărul 6 are sertare întregi

pline cu șnururi de toate culorile. Unica problemă este că pacienta cu numărul 6 se află la parter, în aripa lui Remorino, și dacă Remorino se trezește e în stare să facă un scandal ce nu s-a pomenit. Numărul 18 susținea că pacienta cu numărul 6 e complet nebună, ceea ce ar complica incursiunea în camera ei. Închizînd pe jumătate ochii lui verzi de o frumusețe malignă, îi propuse lui Oliveira să stea de pază pe culoar în timp ce el se va descălța și va proceda la capturarea șnururilor, dar lui Oliveira i se păru că asta ar însemna să împingă lucrurile prea departe și optă pentru a-și asuma personal responsabilitatea de a pătrunde în camera pacientei cu numărul 6 la o asemenea oră din noapte. Era destul de comic să te gîndești la responsabilitate în timp ce invadai dormitorul unei fetișcane care sforăia cu fața în sus, expusă celor mai mari neplăceri; cu buzunarele și cu mîinile pline de gheme de sfoară și de șnururi de toate culorile, Oliveira rămase o clipă s-o privească, iar apoi ridică din umeri de parcă ar fi vrut ca povara responsabilității să-l apese mai puțin. Numărul 18, care-l aștepta în cameră contemplînd ligheanele îngrămădite pe pat, opină că Oliveira n-a adunat sfori în cantitate satisfăcătoare. Închizînd pe jumătate ochii lui verzi de o frumusețe malignă, susținu că pentru a completa în mod eficient preparativele de apărare este neapărat nevoie de o cantitate serioasă de rulmenți și de un Heftpistol. Lui Oliveira ideea rulmenților îi păru potrivită, deși nu avea o noțiune tocmai precisă despre cum arată un rulment, dar înlătură cu hotărîre planul privitor la Heftpistol. Numărul 18 deschise ochii lui verzi de o frumusețe malignă și spuse că un Heftpistol nu este de fel ceea ce își închipuie doctorul (spuse «doctor» pe un ton din care să reiasă în mod clar că spune astfel numai în băscălie și că știe perfect de bine că stă de vorbă cu un infirmier) dar că dat fiind refuzul lui se va limita să procure numai rulmenții. Oliveira îl lăsă să plece cu speranța că numărul 18 nu se va mai întoarce, pentru că simțea nevoia de a rămîne în sfîrșit singur. La ora două Remorino urma să se trezească și să vină să preia garda, așa că pînă atunci totul trebuia să fie organizat. Dacă Remorino nu-l găsea pe culoar ar fi venit să-l caute în camera lui, și asta nu era potrivit de loc, decît cel mult dacă ar fi vrut să facă pe pielea lui prima probă a funcționării sistemului de apărare. Înlătură ideea pentru că sistemul de apărare era conceput în vederea unui atac anume, iar intrarea lui Remorino s-ar fi supus unui punct de vedere cu totul diferit. Acum i se făcea din ce în ce mai frică (și cînd i se făcea frică se uita la ceasul de mînă, și frica sporea odată cu ora) și începu să fumeze, studiînd posibilitățile defensive ale încăperii, iar la ora două fără zece minute se duse în persoană să-l trezească pe Remorino. Îi înmînă o foaie de observație care era un adevărat act de creație, cu subtile alterări ale stării temperaturii, ale orelor de administrat calmante și ale manifestărilor sindromatice și eupeptice prezentate de pensionarii primului etaj, în așa fel încît Remorino urma să-și petreacă aproape tot timpul ocupîndu-se de ei, în timp ce pacienții de la etajul al doilea, după cum rezulta din aceeași foaie de observație, dormeau placid și singurul lucru de care aveau nevoie era să nu fie deranjați de nimeni în tot cursul nopții. Remorino dori să afle (fără prea mare chef) dacă aceste recomandări proced din înalta autoritate a doctorului Ovejero, la care Oliveira răspunse în mod ipocrit prin adverbul monosilabic de afirmație adecvat circumstanței. După care se despărțiră amical și Remorino sui, căscînd, un etaj, în timp ce Oliveira suia, tremurînd, două. Dar în nici un caz nu va accepta ajutorul Heftpistolului, și așa e o mare concesie faptul că acceptă rulmenții.

Mai avu cîteva clipe de liniște, pentru că numărul 18 întîrzia și între timp trebuiau umplute ligheanele și scuipătorile care urmau să fie dispuse apoi într-o primă linie de apărare ceva mai înapoia primei bariere de fire (încă teoretică dar perfect proiectată), după care trebuiau verificate posibilitățile de înaintare, even-

tuala cădere a primei linii și eficacitatea celei de a doua. După primele ligheane Oliveira umplu și chiuveta și își vîrî în apa rece fața și minile, muindu-și gîtul și pîrul. Fuma fără încetare, dar nu ajungea nici la jumătatea țigării și se îndrepta spre fereastră ca să azvîrle țigara neterminată și să aprindă alta. Mucurile cădeau peste șotron și Oliveira calcula ca fiecare ochi aprins să ardă de fiecare dată în alt pătrat; era destul de nostim. La ceasul acela simțea că-l năpădesc pe neașteptate tot soiul de gînduri străine, *dona nobis pacem* și altele de felul acesta, și tot pe neașteptate îl invadau fîșii dintr-o materie mentală, ceva între noțiune și sentiment, de pildă faptul că a se baricada astfel reprezintă ultima dintre stîngăcii, că singurul lucru insensat și deci experimentabil sau poate chiar eficient ar fi să atace în loc să se apere, să asedieze în loc să stea aici tremurînd și fumînd și așteptînd ca numărul 18 să-i aducă rulmenții; dar asta nu ținea mult, în orice caz nu mai mult decît o țigară, și minile începeau din nou să-i tremure și își dădea seama că nu-i rămîne decît asta. . . Să-l atace pe Traveler în chip de optimă apărare ar fi constituit într-adevăr o posibilitate, dar asta însemna să invadeze ceea ce el recepta tot mai mult ca pe un fel de masă neagră, un *teritoriu* pe care oamenii dorm liniștiți și nimeni nu se așteaptă pentru nimic în lume să fie atacat la ceasul acesta din noapte și pentru cauze care par inexistente în zona masei negre. Și în timp ce intuia toate astea, Oliveira era nemulțumit că le formulase în termeni de *masă neagră*, sentimentul era ca o masă neagră dar asta din vina lui și nu a *teritoriului* pe care dormea Traveler; de aceea ar fi fost preferabil să nu mai întrebuințeze expresii negative ca *masă neagră*, și să-i spună *teritoriu* pur și simplu, de vreme ce trebuie să sfîrșești întotdeauna prin a-ți numi într-un fel oarecare sentimentele. Asta ar însemna că dincolo de camera lui începe *teritoriul*, și atacul *teritoriului* ar fi cu totul nerecomandabil, întrucît motivele atacului trebuie să fie inteligibile sau să poată fi intuite de cei de pe *teritoriu*. În schimb, dacă el se baricada în camera lui și Traveler venea să-l atace, nimeni n-ar fi putut susține că Traveler ignoră actul pe care îl efectuează, iar cel atacat, la rîndul său, este în perfectă cunoștință de cauză și poate să-și ia măsurile lui de precauție, rulmenți sau cîte și mai cîte. . . Și de aceea sosirea numărului 18 care aducea rulmenții constitui un pretext excelent pentru reluarea preparativelor de apărare, cam prin jurul orelor trei și douăzeci.

Numărul 18 închise pe jumătate ochii lui verzi de o frumusețe malignă și desfăcu șervetul în care adusese rulmenții. Spuse că l-a spionat pe Remorino, și că Remorino avea atîta bătaie de cap cu pacienta numărul 31, cu pacientul numărul 7 și cu pacienta numărul 45, încît nici prin cap nu i-ar fi trecut să urce la etajul al doilea. Era probabil ca bolnavii să fi rezistat indignați inovațiilor terapeutice pe care pretindea să le aplice Remorino, astfel încît administrarea de pastile sau injecții să dureze considerabil. În orice caz Oliveira hotărî că nu mai este nici o clipă de pierdut și, după ce-i indică numărului 18 să dispună rulmenții în modul cel mai potrivit, porni să experimenteze eficacitatea ligheanelor cu apă, fapt pentru care ieși întîi pe coridor înfrîngîndu-și spaima pe care i-o inspirau ideea ieșirii din cameră și lumina violetă de pe coridor, pentru a intra apoi din nou, cu ochii închiși, imaginîndu-și că este Traveler și pășind chiar cu picioarele puțin întoarse către exterior, așa cum făcea Traveler. La al doilea pas (cu toate că știa) puse pantoful stîng într-o scuipătoare cu apă și cînd vru să-l scoată proiectă în aer scuipătura care din fericeie căzu pe pat fără să facă cel mai mic zgomot. Numărul 18, care se țira sub masa de scris semănînd rulmenții, se ridică dintr-un salt și închizînd pe jumătate ochii lui verzi de o frumusețe malignă sugera o îngrămădire de rulmenți între cele două linii de ligheane, astfel încît surpriza apei reci să fie completată prin eventualitatea unei căzături de neuitat. Oliveira nu

spuse nimic dar îl lăsa să lucreze și, după ce așeză din nou scuiptoarea cu apă la locul ei, începu să înfășoare o bucată de sfoară neagră în jurul clanței de la ușă. Întinse sfoara pînă în dreptul mesei de scris și o legă de speteaza scaunului; după așezai scaunul pe două picioare, sprijinit cu muchea de marginea mesei, era suficient să încerci să deschizi ușa pentru ca scaunul să se răstoarne negreșit. Numărul 18 ieși pe coridor pentru a face încercarea, iar Oliveira susținu scaunul ca să evite zgomotul. Începea să-l împovăreze prezența amicală a numărului 18, care din cînd în cînd închidea pe jumătate ochii lui verzi de o frumusește malignă și voia să-i povestească istoria internării lui în clinică. Firește că era suficient să-și ducă un deget în dreptul buzelor pentru ca acesta să tacă rușinat și să rămînă cinci minute cu spatele lipit de perete, dar cu toate acestea Oliveira îi dăruia un pachet de țigări neînceput și-l sfătui să se ducă la culcare fără să fie văzut de Remorino.

— Eu rămîn cu dumneata, doctore, spuse numărul 18.

— Nu, du-te. O să mă apăr de minune.

— Am spus eu, ar fi prins bine un Heftpistol. Îți înfige cîrligele oriunde vrei și după aceea e mai ușor să legi sforile.

— Mă descurc eu, bătrîne, răspunse Oliveira. Du-te să te culci, îți mulțumesc.

— Bine, doctore, atunci noroc.

— Ciao, somn ușor.

— Atenție la rulmenți, nu dau greș niciodată. Îi lăsa așa cum i-am pus eu și o să fii mulțumit.

— S-a făcut.

— Dacă pînă la urmă te hotărăști să iei Heftpistolul, să știi că poți găsi unul la numărul 16.

— Mulțumesc. Ciao.

La trei și jumătate Oliveira termină de așezat firele. Plecarea numărului 18 puse capăt sumarelor cîrmeie de conversație, privirilor care se întîlneau din cînd în cînd, țigărilor aprinse împreună. Cufundat într-un întuneric aproape total, pentru că înfășurase lampa de pe masa de scris cu un pull-over verde care începea, de altfel, să se pîrlească, Horacio întruchipa imaginea curioasă a unui păiajen care mergea de la un capăt la altul al camerei întinzînd fire, de la pat la ușă, de la chiuvetă la cuier, ducînd de fiecare dată cîte cinci sau șase fire și trăgîndu-se înapoi cu mare grijă pentru a nu călca pe rulmenți. În cele din urmă o să rămînă claustrat între fereastră, o latură a mesei de scris (care era așezată de-a lungul peretelui, la dreapta) și pat (lipit de peretele din stînga). Între ușă și ultima linie se întindeau succesiv firele de alertă (de la clanță la scaunul înclinat, de la clanță la o scrumieră a casei de vermururi Martini așezată pe marginea chiuvetei, și de la clanță la un sertar al dulapului, plin de cărți și de hirtii și tras în afară aproape pe de-a întregul), ligheanele cu apă alcătuiind două linii defensive neregulate, dar orientate în general de la peretele din stînga spre cel din dreapta, sau mai exact de la chiuvetă la cuier (prima linie) și de la picioarele patului la picioarele mesei de scris (linia a doua). Abia dacă mai rămînea un metru liber între ultima serie de ligheane cu apă, deasupra căreia se întindea o rețea de fire, și peretele în care se deschidea fereastra ce da înspre curte (aflată cu două etaje mai jos). Așezîndu-se pe marginea mesei de scris, Oliveira mai aprinse o țigară și începu să se uite pe fereastră; la un moment dat își scoase cămașa și o vîrî sub masă. De acum înainte n-are cum să mai ajungă la apă, chiar dacă-i e sete. Rămase astfel, doar în maiou, fumînd și privind curtea, dar cu atenția concentrată asupra ușii, slăbindu-și observația numai în clipa cînd azvîrlea mucusul țigării în șotron. De fapt nu era chiar așa de rău, în ciuda faptului că marginea mesei de scris era cam tare iar pull-overul

care mirosea a pîrlit îi făcea greață. În cele din urmă stinse lampa și încetul cu încetul începu să deslușească o rază violetă care se desena la baza ușii, ceea ce însemna că la sosirea lui Traveler pantofii cu tălpi de cauciuc ai acestuia vor întrerupe în două locuri raza violetă, semn involuntar că atacul urmează să înceapă.

La patru fără zece se ridică, mișcîndu-și umerii ca să se dezmoștească și se duse să se așeze pe pervazul ferestrei. Îi făcea plăcere să-și imagineze că, dacă în noaptea asta ar fi avut norocul să înnebunească, lichidarea teritoriului Traveler ar fi fost absolută. Soluție cîtuși de puțin conformă cu orgoliul și cu intenția lui de a rezista oricărei modalități de capitulare. În orice caz, să ți-l imaginezi pe Ferraguto înscriindu-te în registrul pacienților, punîndu-ți la ușă un număr și un ochi magic prin care să te poată spiona în timpul nopții. . . Și pe Talita pregătindu-ți tot felul de comparimate la ea în farmacie și străbătînd curtea cu mare băgare de seamă ca să nu pună piciorul în șotron, să nu mai pună niciodată piciorul în șotron. Fără să mai vorbim despre Traveler — despre Manú, bietul de el —, neconsolat de propria stîngăcie și de tentativa lui absurdă. Cu spatele spre curte, legănîndu-se primejdios pe pervazul ferestrei, Oliveira simți că teama începe să-i dispară și că asta e rău. Nu-și lua ochii de la raza de lumină, dar la fiecare răsufolare simțea o mulțumire fără cuvinte, care nu avea nimic a face cu teritoriul, și tocmai asta era bucuria, să simtă cum cedează treptat teritoriul. N-avea nici o importanță cît va dura, dar acum, la fiecare răsufolare, se simțea făcînd pace cu aerul cald al lumii, așa cum nu i se mai întîmplase decît de cîteva ori în viață. Nici nu mai simțea nevoia să fumeze, pentru cîteva clipe făcuse pace cu sine însuși și asta echivala cu abolirea teritoriului, cu victoria fără bătălie și cu dorința de a dormi în trezie, pe acel hotar unde veghea și somnul își amestecă întiile ape și descoperă că apele lor sînt aceleași; dar asta era rău, firește, și firește că toate astea trebuiau să se vadă întrerupte de brusca interpunere a două zone negre la jumătatea razei de lumină violetă și de un ciocănit confuz în ușă. « Ți-ai făcut-o cu mîna ta », gîndi Oliveira, lăsîndu-se să alunece pînă ajunsese lîngă masa de scris. « Adevărul este că dacă mai rămîneam o clipă așa mă prăbușeam cu capul în jos drept în mijlocul șotronului. Întră odată, Manú, poate că de fapt tu nici nu ești sau poate că nu exist eu, sau sîntem amîndoi atît de imbecili încît credem în toată povestea asta și o să ne omorîm unul pe altul, frate, de data asta e înfrîngerea, nu mai e nici o scăpare. »

— Intră, ce stai, repetă cu voce tare, dar ușa rămase închisă. Ciocănitul acela confuz continua, poate că e o simplă coincidență faptul că jos se află cineva lîngă cișmea, o femeie întoarsă cu spatele, cu părul lung și brațele căzute de-a lungul trupului, furată de contemplarea firului de apă. La ceasul acesta și pe un asemenea întineric ar fi putut la fel de bine să fie Maga sau Talita sau oricare dintre paciențele ospiciului, ba chiar și Pola dacă își lăsaî gîndul să alerge mai departe. Nimic nu-l împiedica să se uite la femeia întoarsă cu spatele căci dacă Traveler se hotărî să intre sistemul de apărare ar fi funcționat în mod automat și i-ar fi dat răgazul de a-i ține piept. Oricum, e destul de curios faptul că Traveler continuă să zgîrie la ușă de parcă ar vrea să se convingă dacă Horacio doarme sau nu (nu putea să fie Pola, pentru că Pola avea gîtul ceva mai scurt și șoldurile mai definite), asta dacă nu cumva a pus și el în funcțiune un sistem special de atac (putea să fie Maga sau Talita, semănau atît de bine între ele și mai cu seamă pe întineric și de la etajul al doilea) menit să-l scoată-din-ale-lui (mai cu seamă din pătratele unu-opt, pentru că de opt n-a putut să treacă niciodată, n-o să ajungă niciodată la Cer, n-o să intre niciodată în kibbutz). « Ce mai aștepți, Manú », gîndi Oliveira. « La ce folosesc toate astea ». Era Talita, firește, care se uita acum în sus

și care rămase din nou nemișcată în clipa cînd Horacio scoase pe fereastră brațul gol și îl mișcă obosit dintr-o parte în alta.

— Apropie-te, Maga, spuse Oliveira. De aici semănați atît de bine încît îți pot schimba numele.

— Închide fereastra, Horacio, îl rugă Talita.

— Cu neputință, e o căldură îngrozitoare iar bărbatul tău stă la ușă și zgîrie într-un mod care te bagă în sperieți. Este ceea ce se numește un ansamblu de circumstanțe supărătoare. Dar nu-ți face griji, ia o pietricică și mai încearcă o dată, de unde știi că într-o...

Sertarul, scrumiera și scaunul se prăbușiră în aceeași clipă. Trăgîndu-se puțin înapoi, Oliveira privi orbit dreptunghiul violet care înlocuia ușa, pata neagră care se mișcă, auzi înjurătura lui Traveler. Zgomotul trebuie să fi deșteptat jumătate din univers.

— Ce dobitocie! emise Traveler, care rămăsese nemișcat în ușă. Vrei poate ca Directorul să ne dea pe toți afară cu un picior în fund?

— Îmi face morală, o informă Oliveira pe Talita. Întotdeauna mi-a fost ca un adevărat tată.

— Închide fereastra, te rog, spuse Talita.

— Nu e nimic mai necesar decît o fereastră deschisă, răspunse Oliveira. Auzi-l pe bărbatul tău, se cunoaște că e cu un picior în apă. Precis că a intrat cu capul în sfiori, nu știe cum să se descurce.

— Mama ta de dobitoc, zise Traveler pipăind cu mîinile prin întuneric și lovindu-se în toate părțile de sfiori. Aprinde lumina, ce dracu'.

— Încă n-a căzut, o informă Oliveira. Se vede că rulmenții au dat greș.

— Nu te apleca așa! strigă Talita, ridicînd brațele. Cu spatele înspire ea, cu capul întors într-o parte ca s-o vadă și să-i poată vorbi, Oliveira se înclina din ce în ce mai mult în afară. Cuca Ferraguto ieșea alergînd în curte și abia în clipa aceea Oliveira își dădu seama că nu mai e noapte, halatul Cucăi avea aceeași culoare ca pietrele din curte, ca zidurile farmaciei. Acordîndu-și cîteva secunde pentru recunoașterea frontului de luptă, privi spre întuneric și izbuti să-și dea seama că, în ciuda dificultăților lui ofensive, Traveler optase pentru a închide ușa. Auzi, între două înjurături, zgomotul zăvorului de la ușă.

— Așa îmi place, spuse Oliveira. Singuri pe ring, ca doi bărbați.

— Naiba să te ia, zise Traveler furios. Pantoful mi-e ud leocă și nimic nu mă enervează mai tare decît asta. Cel puțin aprinde lumina, nu se vede nimic.

— Surpriza lui Cancha Rayada trebuie să fi fost ceva cam de felul acesta, răspunse Oliveira. Înțelegi, cred, că nu pot să sacrific avantajele poziției mele. Fii mulțumit că-ți răspund, pentru că nici asta n-ar trebui să fac. Și eu am fost înscris la Tirul Federal, băiete.

Auzi respirația rapidă a lui Traveler. Afară se auzeau uși izbite, vocea lui Ferraguto se suprapunea peste tot soiul de întrebări și răspunsuri. Silueta lui Traveler devenea din ce în ce mai vizibilă; toate redeveneau numerabile și începeau să-și recapete locurile, cinci ligheane, trei scuiători, cîteva zeci de rulmenți. Și aproape că se puteau privi chiar, în această lumină șovăielnică a zorilor.

— În sfîrșit, zise Traveler, ridicînd scaunul căzut și așezîndu-se fără nici un chef. Poate că ești dispus totuși să-mi explici ce e cu nebunia asta.

— O să fie mai degrabă dificil. În privința conversațiilor, știi bine...

— Tu, ca să conversezi, găsești niște momente absolut incredibile, spuse Traveler furios. Dacă nu stăm amîndoi călare pe o scîndură, cînd sînt patruzeci și cinci de grade la umbră, mă imobilizezi cu un picior în apă și cu sforile astea sclrboase.

— Dar întotdeauna în poziții simetrice, îl întrerupse Oliveira. Ca doi gemeni care se joacă pe un balansoar și sînt cînd sus cînd jos, sau pur și simplu ca un ins care stă în fața oglinzii. Asta nu-ți spune nimic, *Doppelgänger*?

Fără să-i răspundă, Traveler scoase din buzunar o țigară pe care o aprinse nerăbdător, în timp ce Oliveira scotea și el una și o aprindea aproape în aceeași clipă. Se uitară unul la altul și izbucniră în ris.

— Ești ticnit cu totul, spuse Traveler. De data asta n-ai ce să mai zici. Dacă ai putut să-ți imaginezi că eu. . .

— Lasă în pace cuvîntul imaginație, zise Oliveira. Limitează-te să constăți că eu mi-am luat niște precauții, e drept, dar că tu ai venit. Tu. Nu altcineva. La ora patru dimineata.

— Talita mi-a spus, și mi s-a părut. . . Doar nu crezi într-adevăr. . . ?

— Poate că de fapt este chiar necesar, Manú. Tu ești convins că te-ai sculat la ora asta și ai venit la mine numai ca să mă liniștești, să-mi dai asigurări. Dacă în clipa asta eu aș fi dormit, ai fi intrat fără nici un inconvenient, ca orice ins care se apropie de oglindă, fără dificultate, bineînțeles, se apropie liniștit cu pămătuful de bărbierit în mînă, și să admitem că în locul pămătufului de bărbierit ai fi avut ceea ce porți tu acolo în pijama. . .

— Îl port întotdeauna cu mine, protestă Traveler indignat. Sau poate crezi că aici sîntem la o grădiniță de copii? Dacă tu umbli dezarmat, ești un inconștient.

— În sfîrșit, zise Oliveira, așezîndu-se încă o dată pe marginea ferestrei și salu-tînd cu mîna pe Talita și pe Cuca, ceea ce cred eu despre toate astea contează foarte puțin față de ceea ce trebuie să fie de fapt, indiferent dacă ne place sau nu. E atîta vreme de cînd nu sîntem amîndoi decît unul și același cîine care se tot învîrte în loc și încearcă să-și apuce coada. Asta nu înseamnă că ne urîm, dim-potrivă. Sînt alte lucruri care ne folosesc în jocul lor, pionul alb și pionul negru, sau cam așa ceva. Două modalități, să zicem, condiționate de necesitatea ca una să fie abolită de cealaltă și invers.

— Eu nu te urăsc de loc, spuse Traveler. Numai că, de data asta, m-ai în-colțit în așa fel încît nu știu ce să mai fac.

— *Mutatis mutandis*, cînd m-am întors la Buenos Aires tu m-ai așteptat în port într-un fel care semăna a armistițiu, un steag alb, un trist îndemn la uitare. Nici eu nu te urăsc de loc, fratele meu, dar te denunț, și asta numești tu a încolți.

— Eu sînt viu, spuse Traveler, privindu-l în ochi. A fi viu pare întotdeauna prețel unui lucru. Și tu nu vrei să plătești nimic. N-ai vrut niciodată. Un fel de modalitate existențială, dintre cele mai pure. Sau Cezar sau nimic, soiul ăsta de opțiuni radicale. Crezi că nu te admir în felul meu? Crezi că nu te admir pentru că nu te-ai omorît pînă acum? Adevăratul *Doppelgänger* ești tu, pentru că ești aproape descărnat, ești o voință în formă de morișcă rotitoare care se învîrte acolo sus. Vreau asta, vreau și asta, vreau și nordul și sudul, și toate în același timp, o iubesc pe Maga, o iubesc pe Talita, și atunci domnul rezolvă totul du-cîndu-se s-o sărute pe nevasta celui mai bun prieten. Și toate astea pentru că amestecă realitățile și amintirile într-un mod cît se poate de ne-euclidian.

Oliveira ridică umerii dar îl privi pe Traveler pentru a-l face să înțeleagă că acesta nu e un gest de dispreț. Cum să-i transmită ce înseamnă de fapt acest ceva care pe teritoriul din fata lui se numește sărut, un sărut pentru Talita, un sărut pentru Maga sau pentru Pola, sau acest alt joc de oglinzi care este întoarcerea spre fereastră pentru a o privi pe Maga nemișcată la marginea soțonului în timp ce Cuca și Remorino și Ferraguto, îngrămădindu-se în apropierea ușii, așteaptă parcă să iasă Traveler la fereastră și să-i anunțe că totul merge bine, că un comprimat de embutal sau poate o cămășuță de forță pentru cîteva ceasuri, pînă cînd băiatul

și-o veni în fire din toana asta. . . Bătăile în ușă nu erau de natură să faciliteze înțelegerea. Dacă cel puțin Manú ar fi în stare să priceapă că nimic din tot ce gîndește el nu mai are sens aici lîngă fereastră, că nu contează decît acolo, în zona ligheanelor și a rulmenților, și dacă cel care bate în ușă cu pumnii amîndoi s-ar potoli măcar o clipă, poate că atunci. . . Dar cum să faci altceva decît s-o privești pe Maga atît de frumoasă la marginea șotronului și să dorești să împingă pietricică dintr-un pătrat în altul, de pe Pămînt sus în Cer.

— . . . cît se poate de ne-euclidian.

— Tot timpul ăsta am stat și te-am așteptat, spuse Oliveira, ostenit. Îți dai seama că nu era să mă las înjunghiat așa fără să fac nimic. Fiecare știe ce trebuie să facă, Manú. Dacă vrei o explicație despre ce s-a întîmplat ieri cu Talita. . . numai că n-o să schimbe cu nimic lucrurile, și asta o știi foarte bine. O știi, *Doppelgänger*, o știi. Ce-ți pasă ție de povestea cu sărutul, de fapt nu-i pasă nici ei. Asta e o chestiune între voi doi, la urma urmelor.

— Deschideți ! Deschideți imediat !

— Se îngroașă gluma, spuse Traveler, ridicîndu-se. Le deschidem ? Trebuie să fie Ovejero.

— Despre partea mea. . .

— O să vrea să-ți facă o injecție, precis că Talita a ridicat în picioare tot ospicul.

— Femeile sînt moartea noastră, zise Oliveira. Cumințică, așa cum o vezi, acolo la marginea șotronului. . . Mai bine nu le deschide, Manú, sîntem atît de bine aici.

Traveler făcu cîțiva pași și apropie gura de broasca ușii. Sleahtă de cretini, de ce nu se duc toți la dracu' cu zbieretele astea de film de groază. Și el și Oliveira se simt perfect și o să deschidă cînd o să fie cazul. Ar face mai bine să pregătească niște cafele pentru toată lumea, în clinica asta nu poate omul nici să respire.

Era ușor de perceput că Ferraguto nu e convins nici pe departe, dar vocea lui Ovejero se suprapuse ca un fel de mormăit înțelept și persistent și în cele din urmă lăsară ușa în pace. Pentru moment singurul semn de neliniște îl constituiau bolnavii strînși în curte și luminile de la etajul al treilea care se aprindeau și se stingeau fără încetare, obicei vesel al numărului 43. Peste o clipă Ovejero și Ferraguto își făcură apariția în curte și de acolo începură să-l privească pe Oliveira care stătea la fereastră și-i saluta cerîndu-și scuze că se arată în maiou. Numărul 18 se apropiase de Ovejero și-i explica ceva despre Heftpistol, iar Ovejero părea foarte interesat și-l privea pe Oliveira cu atenție profesională, ca și cînd acesta ar fi încetat dintr-odată să mai fie un excelent partener de pocker, lucru care pe Oliveira îl amuza îndeajuns de mult. Se deschiseseră aproape toate ferestrele de la etajul întîi și o mulțime de bolnavi participau cu cel mai mare interes la tot ce se întîmpla, cu toate că, de fapt, nu se întîmpla mare lucru. Maga ridicase brațul drept ca să-i atragă atenția lui Oliveira, ca și cum asta ar fi fost necesar, și-l ruga să-l cheme pe Traveler la fereastră. Oliveira îi explică în modul cel mai limpede că este cu desăvîrșire imposibil dat fiind că zona ferestrei corespunde în mod exclusiv apărării, dar că eventual s-ar putea încerca niște tratative în vederea unui armistițiu. Adăugă apoi că gestul acesta de a-l striga ridicînd brațul îl face să se gîndească la mari acțițe din trecut și mai cu seamă la cîntărețe de operă ca Emmy Destynn, Melba, Marjorie Lawrence, Muzio, Bori, și de ce nu Theda Bara și Nita Naldi, îi arunca numele cu o imensă plăcere și Talita lăsa brațul în jos și apoi îl ridica din nou implorîndu-l, Eleonora Duse, firește, Vilma Banky, Garbo chiar, bineînțeles, și o fotografie cu Sarah Bernhardt pe care de copil o avea lipită într-un caiet, și Karsavina, Boronova, femeile

acestea, gesturile acestora eterne, perpetuarea acestora a destinului, deși în cazul de față îi va fi cu neputință să dea curs amabilei rugăminți.

Ferraguto și Cuca vociferau în mod mai degrabă contradictoriu, când Ovejero, care cu nutra lui adormită nu pierdea nimic, le făcu semn să tacă pentru ca Talita să se poată înțelege cu Oliveira. Operație care nu duse la nici un rezultat pentru că Oliveira, după ce ascultă pentru a șaptea oară rugămintea pe care i-o adresa Maga, le întoarce spatele și fu văzut (evident nu putea fi și auzit) dialogînd cu invizibilul Traveler.

— Auzi, au pretenția să ieși la fereastră.

— De fapt, ai putea să mă lași o clipă. Uite, pot să mă strecur pe sub sfori.

— Ce prostie, răspunse Oliveira. Asta e ultima linie de apărare, dacă o distrugi rămînem complet descoperiți.

— Foarte bine, spuse Traveler așezîndu-se pe scaun. N-ai decît să continui cu tîmpeniile astea inutile.

— Nu sînt inutile, zise Oliveira. Și dacă vrei să vii încoace, n-ai nevoie să-mi ceri îngăduința. Cred că e limpede.

— Îmi juri că nu te arunci pe fereastră?

Oliveira îl măsură cu privirea ca și cum Traveler ar fi fost un urangutan uriaș.

— În sfîrșit, rosti el. S-a pus punctul pe i. Acolo jos Maga se gîndește la același lucru. Și eu care credeam că, peste toate cîte s-au întîmplat, ați ajuns să mă cunoașteți într-o oarecare măsură.

— Nu e Maga, spuse Traveler. Știi perfect de bine că nu e Maga.

— Nu e Maga, răspunse Oliveira. Știu perfect de bine că nu e Maga. Iar tu ești stegarul, heraldul predării, al întoarcerii acasă și al ordinii. Începi să-mi faci milă, bătrîne.

— Nu te mai gîndi la mine, spuse Traveler, amar. Ce vreau eu este să-mi dai cuvîntul de onoare că n-o să faci tîmpenia asta.

— Observă că dacă mă arunc, zise Oliveira, am șanse să ajung direct în Cer.

— Treci de partea asta, Horacio, și lasă-mă să vorbesc cu Ovejero. Pot să aranjez lucrurile de minune, mîine n-o să-și mai aducă nimeni aminte de toate cîte s-au întîmplat.

— A învățat-o într-un manual de psihiatrie, spuse Oliveira, aproape cu admirație. E un elev cu o memorie formidabilă.

— Ascultă, spuse Traveler. Dacă nu mă lași să ies la fereastră o să fiu nevoit să le deschid ușa și va fi cu mult mai rău.

— Mi-e perfect indiferent, una e să intre și alta să ajungă pînă aici.

— Vrei să spui că dacă încearcă să pună mîna pe tine te arunci.

— S-ar putea ca din unghiul tău să însemne chiar asta.

— Te implor, spuse Traveler, făcînd un pas înainte. Nu-ți dai seama că e un coșmar? Toți o să creadă că ești nebun de-a binelea, sau o să creadă că eu voiam într-adevăr să te omor.

Oliveira se aplecă și mai mult în afară, iar Traveler se opri în dreptul celei de a doua linii a ligheanelor cu apă. Cu toate că izbutise să azvîrle în aer doi rulmenți dintr-o singură lovitură de picior, nu mai făcu nici un pas. În urletele emise de Cuca și de Talita, Oliveira reveni încet la poziția verticală și le făcu un semn liniștitor. Înfrînt parcă, Traveler își apropie puțin scaunul și se așază. Se auzeau din nou lovituri în ușă, ceva mai puțin violente ca înainte.

— Nu-ți mai bate capul, zise Oliveira. De ce tot cauți explicații, bătrîne? Singura diferență reală între noi doi este că eu sînt singur. Drept care cel mai bun lucru ar fi să te duci la ai tăi, și să continuăm să vorbim pe fereastră ca doi buni pri-

teni. Pe la opt am de gînd să-mi strîng catrafusele, m-am înțeles cu Gekrepten să mă aștepte cu clătite calde și cu ceai mate.

— Nu ești singur, Horacio. Ai vrea să fii singur din pură vanitate, ca să apari în chip de Maldoror din Buenos Aires. Vorbeai de un *Doppelgänger*, nu? Știi foarte bine că există cineva care se află tot timpul lîngă tine și care-ți seamnă întocmai, cu toate că e de partea cealaltă a sforilor ăstora blestemate.

— E mai mare păcatul, spuse Oliveira, să-ți faci o idee atît de simplă despre vanitate. Tocmai asta e problema, că tu vrei să-ți faci o idee despre orice lucru, oricare ar fi el. Nu ești în stare să intuiești măcar acum că toate astea nu mai pot merge așa?

— Să admitem că intuiesc. Tu tot nu te miști de-acolo și te bălăngăni pe marginea unei ferestre deschise.

— Dacă ți-ai da seama într-adevăr că toate astea nu mai pot merge așa, dacă ai ajunge într-adevăr pînă în miezul lucrurilor. . . Nu-ți cere nimeni să negi ce vezi cu ochii tăi, dar dacă ai fi în stare să împingi măcar un pic, înțelegi, cu vîrful degetului. . .

— Dacă ar fi atît de ușor, zise Traveler, dacă pentru asta ar fi suficient să atîrni sfiori idioate. . . Nu zic că tu n-ai împins lucrurile, dar uite rezultatele.

— Și ce-i rău în asta? Cel puțin stăm cu fereastra deschisă și respirăm zorii ăștia fabuloși, simți ce răcoare e la ora asta. Și jos toată lumea se plimbă prin curte, e extraordinar, fac mișcare fără să-și dea seama. Cuca, ia uită-te nițel la ea, și Directorul, cîrțița asta slinoasă. Și nevastă-ta, care e imobilitatea întruchipată. Cît despre tine, trebuie să recunoști că niciodată n-ai fost mai treaz decît acum. Și cînd zic treaz pricepi ce vreau să spun, nu-i așa?

— Mă întreb dacă nu cumva e de-andoaselea, bătrîne.

— O, astea sînt soluțiile facile, povestiri fantastice pentru antologii. Dacă ai fi în stare să vezi lucrurile și pe fața cealaltă, poate că nici n-ai mai vrea să te miști de aici. Dacă ai ieși puțin de pe teritoriu, din pătratul numărul unu în pătratul numărul doi, să zicem, sau din doi în trei. . . E așa de greu, *Doppelgänger*, eu am stat toată noaptea și am aruncat cu mucuri de țigări și n-am ajuns decît în pătratul numărul opt. . . . Am zis.

— Isprăviți cu tîmpeniile, le strigă Traveler celor care începuseră să bată din nou în ușa. Fir-ar să fie, în balamucul ăsta nu poate omul să schimbe o vorbă liniștit.

— Ești mare, fratele meu, zise Oliveira cu înduioșare.

— În orice caz, spuse Traveler apropiindu-și puțin scaunul, trebuie să recunoști că de data asta ți-au scăpat hăturile din mînă. Transubstanțierile și toate poveștile astea sînt cît se poate de elevate însă gluma ta o să ne coste pe toți slujba, și îmi pare rău mai cu seamă pentru Talita. Tu n-ai decît să spui tot ce-ți trece prin cap despre Maga, dar nevastei mele eu îi dau să mînnce.

— Ai toată dreptatea, zise Oliveira. Cîtecdată mai uiți că nu ești decît un biet slujbaş și toate poveștile astea. Vrei să vorbesc eu cu Ferraguto? Uite-l, e acolo lîngă cișmea. Iartă-mă, Manú, n-aș vrea ca tu și Maga. . .

— Acum îi spui dinadins Maga, nu-i așa? Nu minți, Horacio.

— Știu că e Talita, dar adineaori era Maga. E amîndouă, întocmai ca noi doi.

— Asta se cheamă nebulie, spuse Traveler.

— Toate se numesc într-un fel, tu alege ce-ți place și du-te. Cu îngăduința ta o să mă ocup puțin de cei de jos, văd că și-au cam pierdut răbdarea.

— Mă duc, zise Traveler, ridicîndu-se.

— E mai bine, zise Oliveira. E mult mai bine să te duci și eu o să continui să vorbesc de aici de sus cu tine și cu ceilalți. E mult mai bine să te duci și mai ales să nu-ți mai încordezi genunchii așa cum faci în clipa asta, pentru că,

uite, o să-ți explic cât se poate de exact tot ce s-ar putea întâmpla, tot îți plac ție explicațiile. . . Nici n-ai să apuci bine să te repezi asupra mea minat de prietenie și de diagnosticul pe care mi l-ai stabilit, că eu o să mă trag la o parte, nu știu dacă îți mai amintești de vremea când făceam judo cu băieții de pe strada Anchorena, și rezultatul va fi că tu o să-ți continui călătoria pe fereastră și o să te faci fărîme în pătratul numărul patru, și asta numai dacă ai noroc pentru că cel mai probabil este că n-o să izbutеști să treci de numărul doi.

Traveler îl privea nemișcat și Oliveira văzu că ochii i s-au umplut de lacrimi. Făcu un gest vag de parcă i-ar fi mîngîiat, de la distanță, părul.

Traveler mai așteaptă o clipă și apoi se duse să deschidă ușa. Cînd Remorino dădu să intre (în spatele lui se mai vedeau alți doi infirmieri) îl apucă de umeri și îl împinse înapoi.

— Lăsați-l în pace, porunci. Peste cîteva minute o să se simtă perfect. Trebuie lăsat singur, ce naiba.

Făcînd abstracție de dialogul care se amplifică rapid, Oliveira închise ochii gîndindu-se ce bine e așa, ce bine că Traveler îi este într-adevăr ca un frate. Auzi zgomotul ușii care se închidea, glasurile care se îndepărtau. Apoi ușa se deschise din nou coincidînd cu pleoapele lui care se ridica cu greu.

— Trage zăvorul, zise Traveler. N-am nici o încredere în ei.

— Mulțumesc, răspunse Oliveira. Coboară în curte, Talita-i tare necăjită.

Trecu pe sub cele cîteva sfori care supraviețuiseră și trase zăvorul. Înainte de a se întoarce la fereastră își muie fața în apa din chiuvetă și bău ca un animal, înghițind lacom, lîngîndu-se și gemînd. Jos se auzeau ordinele lui Remorino care îi expedia pe bolnavi în camerele lor. Cînd apăru din nou la fereastră, proaspăt și liniștit, văzu că Traveler e alături de Talita și că-și trecuse brațul pe după mijlocul ei. După tot ce făcuse Traveler, toate păreau acum învăluite într-un miraculos sentiment de reconciliere și nu puteai să mai violezi armonia asta insensată însă vie și prezentă, nu puteai s-o mai falsifici, în fond Traveler era ceea ce ar fi trebuit să fie el însuși cu o doză ceva mai mică din blestemata asta de imaginație, era omul de pe teritoriu, incurabila eroare a speței care a rătăcit drumul, dar cită gravă frumusețe zăcea de fapt în eroarea asta și în cei cinci mii de ani de teritoriu fals și precar, cită gravă frumusețe în ochii aceia care se umpluseră de lacrimi și în glasul care-l sfătuisе: « Trage zăvorul, n-am nici o încredere în ei », cită gravitate în brațul acela care cuprindea mijlocul unei femei. « Poate », gîndi Oliveira în timp ce răspundea (ceva mai puțin amical) gesturilor amicale ale doctorului Ovejero și ale lui Ferraguto, « poate că unica modalitate de a scăpa de teritoriu este să te afunzi pînă în inima lui ». Știa că îndată ce va insinua acest lucru (încă și încă o dată acest lucru), va întrezări imaginea unui bărbat ducînd la braț o femeie cu păr alb pe niște străzi ploioase și înghețate. « Cine știe », își zise el. « Cine știe dacă nu cumva am rămas pe mal, cînd de fapt exista, poate, o trecere. Manú ar găsi-o, sînt sigur, dar partea idioată e că Manú n-o s-o caute niciodată și în schimb eu. . . »

— Ei, Oliveira, de ce nu cobori să bei o cafea? propuse Ferraguto spre vizibila dezaprobare a lui Ovejero. Gata, ai cîștigat pariul, nu crezi? Uită-te la Cuca, e atît de îngrijorată. . .

— Nu vă neliniștiți, doamnă, spuse Oliveira. Dumneavoastră, cu experiența de la circ, n-o să vă speriați de niște fleacuri.

— Oh, Oliveira, dumneata și Traveler sînteți îngrozitori, răspunse Cuca. De ce nu faci cum zice soțul meu? Tocmai mă gîndeam și eu să luăm cafeaua împreună.

— Hai, frate, coboară odată, zise Ovejero ca din întîmplare. Aș vrea să ne consultăm în privința unor cărți franțuzești.

— De aici se aude perfect, răspuse Oliveira.
— Foarte bine, bătrîne, spuse Ovejero. Stai acolo cît ai chef, noi mergem să ne bem cafeleuța.

— Cu cornulețe proaspete, completă Cuca. Mergem să pregătim cafeaua, Talita?

— Nu fi idioată, răspuse Talita, și în tăcerea extraordinară care urmă replicii ei privirile lui Traveler și Oliveira se întâlneau precum două păsări care se ciocnesc în plin zbor și cad înlănțuite în pătratul numărul nouă, sau cel puțin așa li se păru celor de față. Cuca și Ferraguto respirau agitat și în cele din urmă Cuca deschise gura ca să țipe: « Dar ce înseamnă această insolență? », în timp ce Ferraguto, umflîndu-și pieptul, îl măsura din cap pînă în picioare pe Traveler care la rîndul lui o privea pe Talita cu un amestec de admirație și dojană, pînă cînd Ovejero găsi ieșirea științifică adecvată și conchise pe un ton sec: « Histeria matinensis jugulată, să intrăm și o să vă dau niște comprimate », în momentul în care numărul 18, încălcînd ordinele lui Remorino, ieșea alergînd în curte pentru a anunța o convorbire telefonică din Mar del Plata și că pacienta cu numărul 31 nu se simte bine. Expulzarea lui violentă de către Remorino îngădui ca administratorii împreună cu Ovejero să poată evacua curtea fără o excesivă scădere a prestigiului.

— Vai, vai, vai — suspină Oliveira, legănîndu-se pe marginea ferestrei, și eu care credeam că farmacistele sînt persoane cu educație.

— Ai văzut? interveni Traveler. A fost magnifică.

— S-a sacrificat pentru mine, continuă Oliveira. Cealaltă n-o să i-o ierte nici pe patul de moarte.

— Puțin îmi pasă, zise Talita. « Cu cornulețe proaspete », îți dai seama?

— Ca să nu mai vorbim despre Ovejero, spuse Traveler. Cărți franțuzești ! Nu mai lipsea decît să încerce să te tenteze cu o banană. Mă mir că nu i-ai înjurat.

Așa era, armonia dura incredibil de mult, ce cuvinte ar fi putut răspunde bunătații celor doi care stăteau acolo jos, uitîndu-se la el și vorbindu-i tocmai din mijlocul șotronului, pentru că Talita se oprise fără să-și dea seama în pătratul numărul trei, iar Traveler stătea cu un picior în pătratul numărul șase, așa că singurul lucru pe care putea să-l facă era să fluture vag mîna dreaptă într-un fel de salut timid și să rămînă așa uitîndu-se la Maga, la Manú, spunîndu-și că la urma urmelor o întîlnire tot există, cu toate că ea nu poate dura mai mult decît clipa asta îngrozitor de dulce în care cel mai bun lucru fără nici o îndoială ar fi să te înclini doar puțin în afară și să-ți dai drumul, gata s-a isprăvit.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

«În interiorul unui poliedru de quartz»

Încă din vremurile stăpinite de imbrogli și de labirinturile lui Gracián exista o grotescă și ireparabilă sciziune între ceea ce ai spus și ceea ce ai vrut să spui, între duhul insuflat cuvîntului și configurarea lui în vizibilitate. Icarul verbal se năruia în perplexități de ceară. În vremea *manierismului* el zămislea măiestre și înspăimîntătoare echivocuri, *cuvinte cu două înțelesuri și înțelesuri cu două tășuri*. Erau modalități de a te amuza, de a străbate labirintul vegetal, de a purta roata lui Hermes prin fața caselor cu grotești chipuri de monștri, cu giganți etrusci sau cu trompa elefantului încolăcindu-se în jurul unui centurion. Un argentinian în Europa, în aceeași unitate temporală, reia labirinturile jocurilor lui de copil, un argentinian din Buenos Aires muzicalizează labirinturile de la Bomarzo, din Italia barocă. În istoria labirinturilor, *Rayuela* și Bomarzo stau alături, amîndouă sînt hrănite cu inepuizabilul *paideuma* infantil...

Rayuela a știut să distrugă un spațiu, să decapiteze timpul pentru ca timpul să se înfățișeze cu un alt cap. E un roman intens latino-american, care nu depinde de un spațiu-timp latino-american. Paris sau Montevideo, ceasul întoarcerii de la concert sau ceasul cînd se arată zorile se învîrt, se rostogolesc și asigură egala concurență a hazardului. Pămîntul emană un spațiu latino-american care nu depinde de o anume așezare crucișă a fărușilor, proprie continentului nostru. Din stelar se pogoară temporalul, ocean final unde totul concură spre o întîlnire.

E proba pe care eu o numesc *a lui Bajazet*. Cînd geniul lui Racine, cu desăvîrșire francez, își situează personajele la Constantinopol și în vremea lui Soliman, totul continuă să fie în mod inalterabil francez și să aparțină marelui secol. Și tot astfel, cînd — în puternicul șuvoi pe care-l stîrnește romanul — printr-un loc marcat cu două mici linii încrucișate se perindă jugoslavi, chinezi și uruguayeni polarizați însă de Maga și de Oliveira, rezultanta implică o luciditate și o somnolență total argentinienne. Este ceva din Persia secolului al XVIII-lea, sau din Bagdadul lui Harun Al Rashid, este din capul locului o anulare a lui *aici*, compensată de oamenii care se perindă, de moartea în ceasul zorilor, de foamea care bîntuie...

Acestel probe a lui Bajazet Cortázar îi adaugă o alta: galeria eleatică. El înfățișează situații istorice alcătuite din concurențe sau tangențe. Memoria ni se popu-



lează cu galerii inexistente. Pălăria lui Arnolfini se așează pe un relief al zidului sau pe patul matrimonial. Personaje din Regiunea zăpezilor veșnice vin zgribulite, la ceas de seară, să se adăpostească în Bucătăria lui Velázquez. Personaje care ies din tablou pentru a lua ascensorul. După cum ceea ce este sculptură se năpustește în viață iar viața, asemeni unei fiare uriașe, își întinde interminabila spinare, dornică de mîngîieri.

Alături de galeria aporetică, biblioteca delfică visată de Gracián. Fiecare carte, inexplicabilă fiind, e de nelipsit. Jules Verne alături de Roussel. Tot ceea ce a fost gîndit poate fi imaginat. Orice imagine lasă amprente. Să faci din trei sunete nu un al patrulea sunet, ci un astru, spunea un abate care-și avea cabinetul alchimic în vecinătatea celulei de penitent. Să găsești textele absolut necesare ca unic aliment terestru pe care-l poți digera, de care ai absolută nevoie pentru ca, transformîndu-l, să poți crește...

Labirintul lui Cortázar este, în primul rînd, o scară a lui Jacob, un dens șuvoi oniric între teluric și stelar; o distanță între pămînt și cer, străbătută și atinsă de simbolismul progresiei numerice, ca o infinită creștere derivată din șotronul copilăriei, la ale cărui labirinturi ne trimite nostalgic impunătorul *Șotron* al maturității... «Diversele tipuri de șotron» — spune Cortázar — «sînt, ca aproape toate jocurile copilăriei, ceremonii cu o îndepărtată origine mistică și religioasă. Acum, ele sînt, de bună seamă, desacralizate, dar păstrează în adîncul lor ceva din străvechea valoare sacră...» La Cortázar totul pare să plece din acest punct, sau, după un lung periplu, să se întoarcă în acest punct. Faimoasa lui *eironeia*, gluma nestăvilită sau grotescul pot desacraliza orice {situație sau dialog dar, în distanța pe care o creează viziunea, se păstrează inevitabil o pîlpîrie de sacral. Personajele cărții vor trebui să aleagă întotdeauna între moarte, circ și balamuc, și romanul este precum o arcă în care aceste trei cuvînte se înlănțuie și își slobod metamorfozele. Maga se transfigurează prin moartea pruncului ei și apoi dispare ea însăși în moarte. Înstrăinarea acționează în parte ca *anorexia*, ca formă de recunoaștere eliberată de *ratio*, ca și cum lipsa de conexiune sau conexiunea întîmplătoare ar proiecta mai multă lumină decît însesi lanturile cauzale.

.....
S-o găsești pe Maga, în mod excepțional sau ca verificare a obișnuitului, «convins că o întîlnire întîmplătoare e tot ce poate fi mai puțin întîmplător în viețile noastre»; restul — toate celelalte — se revendică, spune Cortázar, de la o altă speță terestră, a celor care încep tubul cu pastă de dinți de la capătul de jos. Această modalitate se repetă, ca o constantă de verificare, de-a lungul cărții, șovăielile unei întîlniri au aproape întotdeauna un preludiu tactil, o prezență în nesemnificativ care coincide cu monumentalele justificări ale ceasului, dar care lansează, la rîndul ei, o nouă scară în infinitate, aproape un alt roman, căci substanța pe care o împinge spre exterior capătul de jos al tubului izbucnește în afară realizînd *cealaltă* serie a excepțiilor, cea de a doua speță despre care vor-



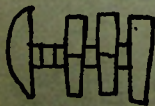
beam. În această nouă serie, spune Cortázar, se revelă ceea ce este *nesemnificativ, umil, dispărut*...

«Încă de pe atunci», spunea Cortázar, «înțelesesem că semnul meu e căutarea, emblemă a celor care ies în puterea nopții fără vreun țel anume, rațiune a distrugătorilor de busole». Busola timpului, pe care o iubeau atât de mult plămuitorii de labirinturi, e cea care-i călăuzește pașii nocturni, căci oniricul e singurul magnet posibil al acestei busole.

Nadja e transcendentalistă, hegeliană. Ea răspunde somnambolic: sînt sufletul rătăcitor. Se apropie ca și cum n-ar voi să vadă, astfel o precizează Breton, izbutind s-o facă imprecisă. Cortázar o consideră pe Maga concrețiunea unei nebuloase care aduce, într-un comunicativ lied al lui Schumann, tot ce e vital și vitalist. Ea trăiește în perenitatea zilei și are privilegiul acumulării în profeție... Oliveira o captează prin detalii care fac să vibreze pisla lui profetică. Aceste detalii proliferază, izbucnesc, se încrucișează... Ea e anticorpusul categoriilor kantiene. Trăiește în plină realitate, mișcărilor ei sînt cele care constituie, de fapt, cartea, trăiește în negarea unei lumi conceptuale și din această pricină rămîne vie și deschisă. Romanul se stinge odată cu dispariția ei, din clipa aceea nu mai apar decît situații figurative, neîncredere, nesfîrșite autointerogări, scrutarea meticuloasă a cuvintelor într-o încercare de a stabili o infinită și relativă comunicare. Maga era unicul sprijin de nezdruccinat. Limitarea ei era o sinteză temporală, o acumulare reminiscentă, conexiunea infinită. «Să mergi mină în mină cu Maga, să mergi cu ea în bătaia ploii așa cum ai merge cu fumul propriei tale țigări, cu ceva care face parte din tine, în bătaia ploii...»

Oliveira nu va căuta, asemeni sinucigașilor, centrul patratului. Dialogul lui interior se desfășoară în fața ceșcuței de ceai mate și în ea încearcă să-și găsească centrul labirintului. Acesta ar fi, spune el, «punctul exact în care ar trebui să mă opresc pentru ca totul să se rînduiască într-o perspectivă justă»... Oliveira a coborît în infern și de aici va reapare în ultima căsuță a șotronului, în centrul mandalei, unde realul și irealul se contopesc într-o nouă urzeală. Atunci cînd Ulise coborîse în infern, i se poruncise să urce din nou, neîntîrziat, la lumină; Oliveira se urcă și el din infernul său, constatînd — pentru a folosi propriile lui simboluri — că ceea ce se află îndărătul pleoapelor și ceea ce se află în fața lor alcătuiesc o nouă viziune, de care avea nevoie pentru a o răscumpăra pe Maga...

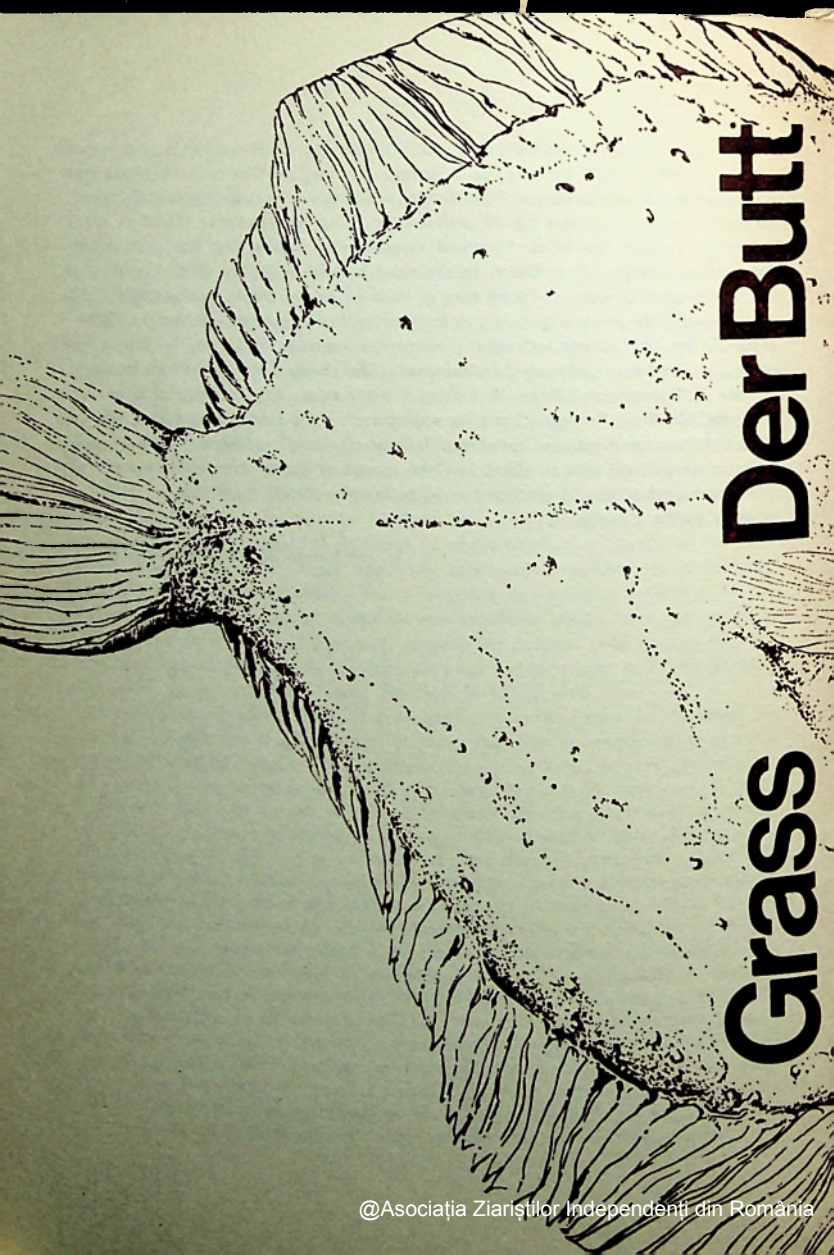
Din această coborîre în infern îi va rămîne o anume ispită a plutonicului, ca azvîrlirea mucerilor de țigară în patratele șotronului... Peripețiile în căutarea Magăi ating o maximă profunzime în reversul romanului. Autodistrugerea lui Oliveira dobîndește un alt ritm, și acesta nu mai este pur și simplu metaforic, ci percutant ca un piron ce izbutește s-o contopească pe Maga cu Talita. Amîndouă ascultă, pentru a folosi imaginea lui Cortázar, *un fir de apă*, susurul apei e cel care contopește imaginile, imaginea corpului și corpul imaginii coincid în unitatea oglinzii. Imaginea în rîu și imaginea în oglindă, — oglinda înlocuiește rîul, dar noi, fantasma rătăcitoare, ne continuăm drumul urmărind unitatea imaginii.



Romanul meditează asupra romanului, în cele din urmă cuvintele sînt trăiri, cuvinte și trăiri fiind animate de o comicitate tragică. Cititorul se năpustește asupra autorului — un nou om al Zohar-ului — alcătuiind un nou Centaur. Cititorul, năpăstuit și ocrotit de doi zei în același timp, își pierde vederea, dar i se oferă în schimb viziunea profetică. Cititorul este convins, spune Cortázar, că *romanul reprezintă un coagulant de trăiri, catalizatorul noțiunilor confuze și rău înțelese*, și asta din pricină că autorul însuși este convins că numai *materia în gestație e cea care contează*, drept care cititorul, ca în interiorul unui poliedru de quartz, dobîndește din nou diversitatea refracției și obstinația punctului rătăcitor. Astfel, antropofania pe care ne-o propune Cortázar presupune că omul este creat fără încetare, că este fără încetare creator. A exista și a nu exista constituie în el o comică unicitate. Cuvîntul fumegă alături de cuvîntul care n-a fost rostit, trupul merge alături de trupul inexistent, privim și înlăuntrul viziunii noastre un zid se prăbușește, iar punctul care se ridică în vîrfurile ascuțite al fîntîinii arteziene este cortul stelar care se închide. Și pretutindeni — unitatea profundă între sămînța mandragorei și gurile morților.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ





Der Butt

Grass

GÜNTER GRASS



P E Ş T E L E

roman

Festinel istoriei

Acest roman, apărut anul trecut, care a stîrnit, pe bună dreptate, atîta senzație și continuă să o facă, pornește de la un basm al fraților Grimm și împrumută o serie de elemente de la acesta, astfel încît în cele din urmă începi să te întrebi dacă termenul de « roman » este cel mai potrivit. *Povestea pescarului și a femeii lui*, basmul pe care l-am recitat după terminarea cărții dintr-o perspectivă puternic modificată, povestește cum un pescar a prins un pește fermecat, căruia apoi, îndemnat fiind de nevasta lui, îi cere împlinirea unor dorințe din ce în ce mai nesăbuite, pînă cînd peștele (aceiași pește care apare și în romanul lui Grass, *der Butt*: calcan sau cambulă) le pedepsește lăcomia, readucîndu-i la starea de sărăcie dintru început. Structurarea basmului în nouă secvențe a fost și ea preluată de Günter Grass, care subîmparte scrierea în nouă cărți (luni, numerotate de la unu la nouă), corespunzînd celor nouă luni necesare aducerii pe lume a unui om.

Romanul, extrem de elaborat, voit « nemțesc » în rigoarea lui pedantă, pe care însă prozatorul o subliniază, cu bună știință și batjocoritor, prin încorporarea unor defecte în construcția întregului, se deschide printr-o expunere fals didactică asupra a ceea ce cuprinde cartea: nu o istorie a nutriției, aceasta e doar una din măștile romanului — și nici istoria a nouă bucătărese din epoca de piatră și pînă în prezent, fiecare dintre ele acoperind o porțiune bine delimitată de timp. Romanul este și așa, fără îndoială, iar Günter Grass chiar mărturisește că aceasta a fost ideea cu care a început să scrie *Cambula*: « La început mi-am dorit să scriu doar un fel de istorie a alimentației, exemplificată prin nouă sau unsprezece bucătărese — de la păuș la mei și ajungînd apoi la cartof. Cambula însă a înclinat talgerul de partea ei. Ca și procesul care i-a fost intentat. » Dar *Cambula* este înainte de toate o poveste alegorică cu nouă bucătărese care, gătind, fac istorie, fac *istoria*, o prepară și o servesc la masă, povestea a nouă bucătărese sau, mai bine zis, a uneia singure în nouă ipostaze distincte, eternul feminin, neromantic, acționînd în sfera bucătăriei și prin aceasta și asupra mersului evenimentelor (parafrazănd: drumul istoriei trece prin bucătărie !), adăugîndu-le leuștean, nucșoară, foi de dafin, piper și cimbru, șofran, ghimber, mărar, chimen sau izmă, ori dimpotrivă, aruncînd în fiertură ciurăfaie, nebunariță și mărăgună. În același timp, romanul este și o istorie a relațiilor dintre femei și bărbatul întruchipat de autor, care dealungul istoriei rămîne mereu el însuși (« Eu, acesta-s mereu »). Scriitorul se identifică cu povestitorul din această narațiune scrisă la persoana întîi: el este ba Edek, bărbatul din epoca de piatră care suge fericit la cele trei țîțe ale lui Aua și care prinde cambula vorbitoare în prostovol, ba poetul Opitz (pentru ca într-o aceeași frază, la sfîrșit să se declare pictorul Möller), Achim von Arnim, episcopul Adalbert, asasinat în 994, ori fierarul Stubbe, ucis în fața Parisului în războiul din 1870—71. Nu sînt acestea simple măști, ci diverse încarnări absolute ale naratorului. Cambula joacă în roman un rol oarecum asemănător cu cel din basm. La modul cel mai general, ea îl înzestrează pe cel care-i dăruiește viață cu putere. La Grass, puterea pe care cambula, acest « ziar plutitor », l-o dă bărbatului, înseamnă o supremație bazată pe informații cît mai multe și mai complete.

Cambula a fost comparat — nu numai de către cunoscutul prozator și dramaturg Wolfgang Hildesheimer, prieten al lui Grass încă din primii ani de existență a Grupului 47 — cu romanele *Ulysses* și *Finnegans Wake* ale lui Joyce. O asemenea comparație se susține, dacă luăm în considerație felul unic în care destinele individuale se întrepătrund cu istoria în înțelesul ei larg, felul în care naționalul se orînduiește în istoria universală. Viziunea lui Grass asupra istoriei trecute și prezente nu este scutită de erori; el abandonează uneori acea stare de calm necesară artistului care urmărește să creeze un univers în totalitatea sa, pierde din vedere întregul



și se implică cu o violență teribilă în probleme care, privite izolat, nu pot conduce decât la o înțelegere greșită a fenomenului. Este însă fascinant felul în care Grass, pornind de la o serie de fapte aparținând realității imediate, istoriei concrete, abandonează treptat acest fir al Ariadnei prin labirintul devenirii universale, pentru a se înfășura în cel secretat de propria-i fantazie și nestăpinita lui poftă fabulatorie. Pe bună dreptate observă Hildesheimer că ești ispitit să verifici modul în care autorul se raportează la realitate, în această carte care pur și simplu absoarbe istoria, punind timpul între paranteze. Neîncrederea pe care o manifestă Günter Grass în fața istoriei este justificată în măsura în care, conferind unora dintre personajele sale un alt sens decât cel conținut în documente, el face un act de creație. O anumită dezabuzare însă, felul în care pentru prozator evoluția abia dacă se întrevede, iar progresul este privit mai mult ca regres, fac ca legea care, după cum remarcă un critic, guvernează această remarcabilă carte — anume că adevărul nu trebuie căutat în realitate ci în potențialitate —, să fie ea însăși pusă sub semnul întrebării.

Este uimitor cât de unitar rămîne acest roman dealungul celor aproape șapte sute de pagini ale sale, care recrează mersul omenirii de la matriarhat pînă în zilele noastre, întrecînd basm și actualitate, istorie și mit. Diversitatea materialului cuprins în carte o expunea riscului de a oferi cititorului doar un spectacol colorat, caleidoscopic, o curiozitate poate amuzantă, dar nimic mai mult. Stilul însă, în ciuda prodigioasei inventivități verbale a autorului, își impune disciplina lui proprie, fiind măsurat, aproape potolit, necedînd nicăieri ispitei unor căutări pur formale. Acest lucru asigură romanului o extraordinară coeziune. Surprinzătoare pot apărea și inserțiile de poezii în această narațiune. Funcția lor (lăsînd de o parte faptul că reproduc, optic, întru totul basmul, care reia mereu, leitmotivic, versurile pe care pescarul le rostește pe țărmul mării) este precisă: narațiunea densă se oprește în aceste puncte, reculegîndu-se. Iată una din aceste poezii epice, care, precum ontogeneza care repetă filogeneza, dincolo de ceea ce narează, reproduce întocmai tonul sceptic și structura cărții:

*În prima lună n-am știut cu-adevărât,
Doar uterul înțelesese.
În luna a doua am negat cu-nverșunare
Ce-am vrut, ce nu,
Ce-am spus și ceea ce n-am spus.
În luna a treia trupul ce-l pipăiam era parcă un altul
Însă cuvintele aceleași au rămas.
Cînd în luna a patra un Nou An a început,
Doar anul era nou; cuvintele tot învechite.
Sleji, dar încă în dreptul nostru fiind
Lăsarăm luna a cincea și a șasea-n urmă:
Se mișcă, spuneam nemișcați.
Cînd rochiile largi în luna a șaptea-am cumpărat,
Noi am rămas la fel (mărunți) și ne-am certat vorbind
De luna a treia, risipită;
Doar cînd sărînd peste o groapă
Tu ai căzut —
Stai ! Nu sări ! Nu ! Stai. Nu. Nu sări ! —,
Eram îngrijorați: blîgii și şușoti.
În luna a opta ne-a cuprins tristețea,
Căci vorbele rostite în luna a doua și a patra
Se mai făceau încă simțite.
Iar cînd în luna a noua am fost învinși
și pruncul s-a ivit ușor,
N-am mai avut cuvinte.
Felicitări ne parveneau prin telefon.*

(Schimb de cuvinte)

WOLFGANG HILDESHEIMER

CAMBULA ȘI LUMEA

Scrisoare deschisă
cătrefe

GÜNTER GRASS

După cum vei fi constatat, împlinești cincizeci de ani. Așa cum se cuvine cu acest prilej, sărbătoresc și eu pentru o clipă aplicarea sistemului zecimal: te felicit. Dar ar trebui sărbătorită înainte de toate *Cambula*, pe care ți-ai preparat-o și ne-ai servit-o cu această ocazie, această gradioasă măcurie a împlinirii artei tale. În timpul acestei gestații de ani de-a rândul, probabil nu lipsită de osteneală, te-ai gândit oare la faptul că într-o zi vei împlini șaiszeci sau poate chiar șaptezeci și cinci de ani? Îți va veni teribil de greu să depășești acest rezultat al celei mai intensive experiențe scriitoricești, precum și măiestria ei sublimă. Dar poate că nici nu o dorești sau ai de pe acum alte planuri — poate ai și început altceva? Sau te-ai plictisit de toate? Și asta ar fi de înțeles — dar nu-ți stă în fire.

Acum vreo douăzeci de ani, în timpul unei plimbări prin pădurile din Pöcking, la Starnberger See, ai afirmat că mai importantă decât orice critică scrisă este pentru tine părerea citorva prieteni. Era pe vremea apogeeului Grupului 47, ne cunoșteam mai bine fiecare și cel puțin șase zile pe an eram prieteni. Așadar, după douăzeci de ani, îți amintesc de cuvintele rostite. Motivul e desigur făgăduiala făcută lui Hans Paeschke. Altfel, ți-aș fi spus toate acestea prin viu grai, mai curînd de-a lungul citorva zile, deoarece mereu îmi trece prin minte ceva nou, mereu fac alte descoperiri: sînt acum la a doua parcurgere a cărții, și nu la ultima.

La prima lectură, într-o izbucnire de entuziasm, îți scrisesem despre *Cambula* că ar fi cartea secolului. Eram la jumătatea lunii a cincea, înaintea începerii corespondenței dintre Amanda Woyke și contele Rumford. Acest schimb de scrisori mi-a stîrnit cheful de critică, mai puțin din pricina greutății cartofului, pe care-l accept bucuros ca motiv politic de însemnătate mondială, cît din pricina relativei imposibilități a unei atari întîmplări, improbabilitate care n-ar fi fost mai mică nici chiar dacă lucrurile s-ar fi petrecut cu adevărat (unele lucruri nu devin mai credibile numai pentru că sînt adevărate). O teză părea să capete confirmarea: în chip ciudat suprarealul, împins pînă la fantasticul absolut — ca, de pildă, ceea ce vorbește *cambula* din bazinul ei, cîntul frunzelor în copaci, obținerea gravidității prin îngurgitarea unei gonade —, se lasă mai bine integrate, ca *dei ex machina*, într-o istorie ciclic progresivă, decât ceea ce e posibil din punct de vedere tehnic, nedeținînd însă decât treapta de mijloc a probabilității și fiind astfel cu totul neplauzibil. Să atribui unor personaje istorice un cîmp de acțiune suplimentar, neatestat de istorie (oricît de fragmentară ar fi ea) prin nici o însușire corespunzătoare — conține un element de silnicie. Prea o ia pe drumul cel mai lesnicios fabulația. Tonul de conversație al Amandei cu Fritz prostovanul, de pildă, este în chip esențial mai convingător, pentru că fiecare cu ochii urdușu nu-i răspunde, așadar nu acaparează ac-

ținea. Și cu totul convingătoare devine istoria politică acolo, unde este înfățișată prin personaje periferice: în compartimentul trenului accelerat Berlin-Zürich. Discuția din tren a admiratorilor lui Bebel aruncă o lumină asupra rădăcinilor politicii actuale și își are locul în manualul de istorie.

Oricum: atunci am crezut despre această carte că e doar pe jumătate epocală, mai cu seamă cînd Ilsebill a ta a început din nou să se amestece: deși de data asta fără să tinjească după mașini silențioase de spălat vase sau după insulele Antile, ci adăstînd mulțumită în magazinul de confecții. Dar chiar și mulțumirea ei mi se pare doar relativă, nefîind capabilă să suscite dragostea. Să fie aceasta o slăbiciune?

Apoi a început însă povestea cu ciupercile care stau « smîrnă într-un picior, ispitind parabolele ». Iată o intrînd în scenă pe devotata Sophie. Cîtă vreme nu fusese vorba de otravă, credeam a recunoaște în ea pe bucătăreasa de la noi de-acasă, din copilărie. Iar atunci cînd « spaima își caută adăpost în basme », atunci cînd Achim și Bettina « construiau cuvinte purpurii, găsindu-și oglindirea în orice apă », epocalul a devenit din nou întreg. Rumford fu incorporat, aparenta digresiune justificată. Ba chiar tematica a fost lărgită în mod esențial.

La fel mi s-a întîmplat și cu « ziua tatel »: la început mi s-a părut că n-ar fi fost nevoie de nici un Günter Grass pentru a descrie o scenă ca aceea a plecării anuale, inspirînd un puternic dezgust. Cînd s-au pornit apoi cele patru doamne în provocanta lor mascară, s-a adăugat la aceasta și știma de sus a exaltării, partitura a căpătătoare, a luat naștere contrapunctul. Intră apoi în scenă groaza, înveșmîntată în negrul hainelor de piele a unor bande de tineri; narațiunea este întîrziată din drum, scurt și straniu, de basmul cu Ilsebill, care pentru ultima oară o face să adoarmă pe micuța Billy, pentru ca în sfîrșit spaima să devină metafizică: iar fiecare banalitate, golănia, impertinența, obscenitatea se dezvăluie retrospectiv ca o acumulare de paranteze, pentru a netezi calea spre grozăvie. Mă gîndeam de altfel: chiar din partea unor activiste pe tărîm feminist va trebui să se recunoască cîntic că n-ai căutat să înfrumusețezi sexul tău. Masculinul este zugrăvit pe toate fețele sale scîrboase, teroarea rămîne bărbătească. Doar răceala simțurilor este o învinuire adusă femeilor. Coda compoziției survine ca o lovitură: după șocul de la început, nici o lacrimă în plus pentru biata Billy, nici un cuvînt de jale, nici o compătimire. Compozia orînduiește retroactiv capitolul.

Dar nu vreau deloc să scriu despre ceea ce la prima lectură mi se părea a fi prea lung sau prea fragmentar, cu atît mai mult cu cît ulterior totul mi s-a înfățișat altfel. Ca orice carte mare, trebuie s-o fi citit mai întîi odată, pentru a putea a doua oară să prelucrez datele în lumina întregului. Vroiam mai curînd să explic de ce *Cambula* este un roman epocal; deși trebuie să mărturisesc că nu știu prea sigur ce înseamnă asta. E oare o carte ce încununază literatura secolului — în acest caz, *Cambula* ar trebui să suporte comparația cu *Ulysses* și cu *Finnegans Wake* — ori se așează în rîndul celor mai înalte culmi literare ale unui secol, a căror unitate de măsură, în cazul cînd ea există, acționează în viitor, influența ei continuînd să crească? Nici atunci *Cambula* n-ar avea în tovărășia ei decît puține alte opere. Dar, în ceea ce mă privește — în fond, asta e o scrisoare, nu o critică —, cartea ta împlinește o condiție personală, foarte importantă. Știi că nu prea țin la ceea ce se numește ficțiune, ea nereușind să redea decît precar realitatea cognoscibilă nouă, tuturor: mereu aceeași constelație reînșurubată, mereu aceeași părelnică descoperire de sine, mereu scrisul acela despre tot-ce-al-pe-suflet ca metodă autoterapeutică, solicitînd participarea publicului cititor, care, în chip cludat, este chiar gata să participe. Pe mine însă, ca cititor, nu mă satisface subiectivarea unui fragment arbitrar al realității noastre. O cunosc, e ceva spus și răspus, puterea de fabulație e, după cum se știe, mărghi-

nită; apar, cu încăpăținare și penetrație, mereu aceleași lucruri. Citind, doresc să-mi largesc și să-mi verific experiența; nu vreau să mi se prezinte un alt « eu », ci lumi lăuntrice orientate în funcție de lumi exterioare, și nu de nevroze. Numai atunci când e împlinită această revendicare, ficțiunea își mai are rostul.

Ba, mai mult, doresc o desfătare neștirbită. Vreau, când citesc noaptea în pat, să mă pot elibera de înfrîngerea șocului unor realități ale zilei, încă neorînduite, acelor multiple amănunte, care cer, ce e drept, reacții nemijlocite dar care se încadrează abia la sfîrșitul vieții, retrospectiv, ca experiență de viață, atunci când e prea tîrziu s-o mai poți valorifica. Citind așadar, doresc ca o realitate imaginară să devină valabilă și adevărată prin mijlocirea artei. Acestui deziderat îi corespunde *Cambula*, prima carte care, după *Finnegans Wake*, îți mijlocește lumea și timpul. Tu ai înlocuit obișnuita « documentare istorică » printr-o « ficțiune mai exactă ». Prin asta istoria universală se ratifică din nou drept întîmplare, idee și experiență individuală. Acest lucru nu este numai profund mișcător, ci produce și desfătare.

Desigur, desfătare spirituală și încă pe socoteala celei senzuale. Digresiunile tale sexuale nu sînt afrodisiace, rețetele tale — brînză de vaci, codrul de pîine, gullii etc. nu vor fi întrebuițate la masa mea — nu-mi stîrnesc pofta (așară, poate, de diversele feluri în care ai recomandat prepararea scrumbiei, și care au făcut totuși să-mi lase gura apă). Altminteri, ele au darul de a te opri, de a te înfrîna, ba chiar de a-ți tăia în chip diabolic pofta. Gust și miros totul: foarte rar dai de ceva plăcut, dar stăpînirea de sine ține de experiența cititului. Uneori e stimulat o reacție de apărare. Dar, la urma urmei, n-ai scris o carte de bucate, ci, parabolic, o istorie a nutriției, bine înțeles numai printre altele; totuși cu o putere de pătrundere constantă, cu grijă drămuită. Adeseori doar, pătrunderea în regiunile suflatești are loc prin bucătărie. Gătind, călugărița Margaretă Rusch devine un arhetip și cu această calitate, ea nu mai poate fi alungată din istoria literaturii. Ușurința ei la vorbă constituie prilej de text însoțitor, care schițează, doar așa, în subsidiar, secolul al XVI-lea. Sophie Rotzoll se amestecă în politică fierbînd otrăvuri. Gustînd din otravă, Achim și Bettina se îndrăgostesc nebunește unul de celălalt: acela care din pricina copacilor — de care se reazemă Brentano și plînge durerea lumii — nu vede, nu simte, nu aude, nu miroase pădurea — acela nu poate fi cititor al *Cambulei*. Căci tocmai în astfel de pasaje, în astfel de scene meta-istorice se manifestă senzualitatea sublimată: aci s-ar spune că poate fi absorbită o partitură de desfătări; cel care nu aude filfilul aripilor porumbelilor din turn în timp ce Peter Rusch, condamnat la moarte, își ia ultima sa masă alături de judecătorii săi; cel ce nu aude cum de cealaltă parte a ferestrei — sub care Gryphius îl dojenește pe Opitz — sînt bătute doagele la butoaie; cel ce nu aude rîsul Marlei « înfundat pînă la genunchi în mare » și nu simte cum « vîntul de seară încrețește Marea Baltică », acela *Cambula* nu-i poate fi de folos.

S-ar putea enumera, textual, sute de astfel de minunat de precise ingeniozități, dar nici în acest fel nu poate fi în mod just apreciat materialul pentru care trebuie să-ți ascuți cugetul: adică pentru nimic mai puțin decît receptarea istoriei universale, sub forma unor ciclice repetări de basme tragice, de eșuări și deziluzii. Eșuarea ideilor în fața neputinței purtătorilor și potențialilor înfăptuitori ai acestora. Evenimente șînd de universalitate, umanizate prin acțiuni reciproce și duse *ad absurdum*. Ca în *Finnegans Wake*.

Doar că *Finnegans Wake* își are obîrșla într-o epocă, în care evenimentele și stilul erau două lucruri diferite; epoca în care grozăvia nu părea de neînlăturat iar literaturii îi era îngăduită acea obiectivitate ce-l dădea dreptul să separe riguros prezentul de trecut și să nu țină seama de viitor. Cine pretinde astăzi de la literatură obiectivitate decantată, nesocotește funcția ei; așadar, după cum am spus,



nu acord importanță acelei subiectivității care — într-o gamă mergînd de la kitschul palid pînă la cel vehement, dă drept univers lumea lăuntrică a celui ce scrie. A scrie nu este un act de supunere, ci de restituire a ceea ce a fost supus. Există chiar scriitori care încearcă « să se elibereze scriind », dar în ceea ce scriu se oglindește lipsa lor de libertate. Tu însă te oferi, de la început, oricărei încarnări. Eul tău din *Cambula* reprezintă potențialul etern, pășește liber în urma oricărui dor, oricărei tentații, e în același timp purtătorul și raportorul poveștii metaforice — și într-adevăr metafizice — a întruchipărilor tale, sugerînd prin tăceri expresia sufletului. Te prezinți ca un edec¹, ca unul între altele, ca un sugar sătul, adînc rostuit în matriarhat și care sugerează fericit la cele trei fițe ale doicii sale: nu poți depăși niciodată cu totul dorul după iubita-mamă, după acea dureroasă pierdere a obiectului adorat, pe care n-ai biruit-o niciodată întru totul, căci mai tîrziu, odată cu înflorirea nedorită a individualității, cresc și îndatoririle tale, căroră, *Cambula* o știe, nu ești în stare să le faci întotdeauna față. Nu-i ușor să fii bărbat ! Erou, dragul meu, ai fost prea arareori. În fața mult prea multor femei ale tale — parte dintre ele, desigur, alese — nu faci o figură prea bună, ba uneori chiar jalnică. Dar e foarte bine așa ! Dezminți astfel acele generalizări fatale ale feministelor despre pretențiile masculine la superioritate. E frumos din partea eroinelor tale că nu-l încondeiază și mai rău pe acel filistin papă-lapte, acea caricatură de erou care zace în tine. De altfel, la drept vorbind, ce-ai făcut cu banii șterpeliți din fondurile pentru greviști ? Pe Lena ta ai merit-o tot atît de puțin, pe cît de puțin a meritat ea afrontul făgarnic-blajin al eroului ei adorat, care nici n-a catadicsit să-și arunce o privire în proletera ei carte de bucate. (Acel « no, că nu-i bai », cu care primește afrontul, și în care se află condamnarea la moarte a operei ei de-o viață, constituie una din multiplele culmi disimulate, atinse în treacă, ale cărții.) Și nici pe fermecătoarea Maria, despre care nu-ți vine să crezi că e bucatăreasă, n-o meriți pentru că profiți — ca un adevărat mic-burghez — de faptul că ești soțul unei femei însărcinate, pentru a călca pe delături. De fapt, ea nu-ți acordă decît o escapadă parțială. Chiar dacă-ți permite să te culci cu ea, nu-ți dă voie s-o săruși, iar după act ești silit să vezi chiar cum își fixează o întîlnire cu fostul tău aliat, *cambula*. Ai fost, deci, înlăturat. Fugind de tine, ea ajunge să întruchipeze imaginea iubitei, iar tu o urmărești de parcă « eternul feminin » te-ar trage înapoi, te-ar atrage înspre rădăcinile istoriei, unde vei comite din nou aceleași greșeli, subjugat fiind de acel etern feminin. În această mărturisire nu se află cuprinsă doar o suverană melancolie, ci și o parte a marelui tale: în convingerea că istorisirea și povestea de dragoste au luat-o pe un drum greșit. « Am putea citi acolo, sub bolta de verdeață, în zăre, cum se îndreaptă lumea înspre pierzanla ei ». Illebill nu se lasă cuprinsă de asemenea dorință. Altundeva decît acolo, însă, tot n-ai putea s-o faci, și aici poate se ascunde cealaltă față a marelui tale. Să nu poți lăsa de o parte ceva, dar să nici nu poți face acel lucru, nu e doar o temă. E însăși tema umană, și în tratarea și stăpînirea ei îl ai ca înaintași pe Shakespeare și pe tragicil greci.

Dar și povestea metamorfozelor tale nu constituie decît o parte a istoriei celui macrocosmos, pe care între timp ne-am obișnuit să ni-l apropiem. În realitate însă este vorba de lumea istorică, mitică, iar aici și de cea preistorică, doar antropologic cognoscibilă, în care această grandioasă plămădire a ficțiunii tale, un pește primordial, își exercită enorma funcție denunțătoare. El știe o groază de lucruri despre Cnossos și Micene și ți-l opune ție, olar amărît, pe artistul Daedalus, ți-l povestește ție, feciorașul mamei, despre Ariadna și Pasifhae — acest înțelept și viclean *diabolus ex machina*, străvechi și, după cît se pare nemuritor, cel care, chiar

¹ Numele eroului este Edek; de aici jocul de cuvinte al lui Wolfgang Hildesheimer (n. tr.)

cînd dorește citeodată binele, creează totuși mereu cauza eșuării noastre ; prea bătrînul, întunecatul, zbîrcitul pește este, la drept vorbind, un cinic și un șolticar plin de răutate, care se desfată la priveliștea deșertăciunii omenеști. Nu te ascunzi oare și tu în el? (De reținut : nu mă servesc de caracterizarea stupidă de « roman picaresc ».) Ar fi o blasfemie să divulg cine este el, pentru mine, în orice caz. Sinistra Dorothea încearcă să-l răpună, fără succes, bineînțeles. Trăiește și acum mai departe.

Această Dorothea ! Pe meleagurile noastre ar fi fost arsă pe rug, ca vrăjitoare. O văd în fața mea, « în ceața deasă în fața porților orașului », preumblîndu-se ca stafie, « alergînd, ca o cățea în călduri, după viziuni » — superb !, sau cum « cu un ochi, apoi cu celălalt, privește printr-o fereastră, apoi prin cealaltă », « ca și cum i s-ar fi deschis cerul de aprilie, de zile întregi acoperit ». O văd unduindu-și limba pe această păcătoasă amețită de plăceri, cu limba ei filiftoare. Astfel îmi imaginez toate sfințele. Asta nu-i mai puțin decît o hagiografie și prin aceasta istorie'a bisericii.

Fără să vrei ne silești să deschidem dicționarul. Lumea vrea să știe ce rol joacă istoricitatea. După cîte știu, Dorothea și-a amenajat singură închisoarea în Domul din Marienwerder. Versiunea ta e mai bună, deoarece povestirile cu sfinți nu au loc în sfere sterile, ci necesită un registru tactic cu parteneri și adversari. Al tău e exhaustiv, însăși asaturile tale sînt determinate pînă în originile și soarta lor. Acest tribunal din fața meselor încărcate cu scrumbii : ce scenă ! Și versiunea ta asupra uciderii episcopului Adalbert e mai bună decît cea istorică și — cu toate că chihlimbarul nu se dizolvă în nici un fel de supă — rămîne mai plauzibilă. Ea conferă contragreutatea necesară, istoric—critică : polonicul de tuci, cu care tu — așa, în treacăt — dai peste nas arheologiei.

Îți scriu toate astea, de parcă nu le-ai ști și singur. O scrisoare deschisă are totdeauna ceva retoric și pe deasupra mai trage și cu coada ochiului în afară. Pe de altă parte, dacă n-ar fi deschisă, n-ar fi fost scrisă. Afară de asta, am simțit îndemnul de a explica stima pe care o port *Cambulei*. Bănuiești singur că « multipla stratificare ar putea fixa anumite norme ». S-o spunem fără înconjur : tu știi c-o și face. Și de altfel nu cunosc pe nimeni — nici în alte literaturi — care s-o fi făcut ; pe nimeni, a cărui limbă să aibă puterea de comunicare exhaustivă, citeodată zguduitoare, precisă pînă în cea mai curentă pildă, puternică, plină și gingașă totodată. Cui îi este dat să activeze realitatea într-o sferă tematică, cuprinzînd o gamă de la analogia mitică și pînă la explozivitatea contemporaneității, ba chiar pînă la acuzația deschisă — și care în același timp să fie în stare să cheltuiască un dram de poezie și pentru posterior și funcțiile lui.

Am avut două exemplare pentru lectură : independent unul de celălalt și izolați citeam amîndoi noaptea, iar dimineața, la micul dejun, ne împărtășeam impresiile (nicicînd nu ne-am sculat atît de devreme). Desigur că am discutat și despre greutățile traducerii. Silvia mi-a spus atunci : « La o asemenea carte, sînt bucurioasă că știu germana și că citesc cartea în limba ei ». Mai bine, dragă Gînter, nu se poate vorbi despre o carte și abia dacă aș ști în vremurile noastre o altă carte de proză, despre care să se poată spune același lucru.

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN



GÜNTER GRASS:

PEȘTELE

Al treilea sîn

Ilsebill mai adăugă sare. Înainte de-a procrea am avut la masă spată de berbec cu fasole și pere, deoarece era început de octombrie. Încă pe cînd mîncam ea-mi zise, cu gura plină: « Ne băgăm imediat în pat, sau vrei mai întîi să-mi povestești cînd și unde a început povestea noastră? »

Eu, sînt același, eu oricînd, în orice vreme. Chiar și Ilsebill a fost de la început prezentă. Îmi amintesc de prima noastră ceartă, care a avut loc spre sfîrșitul neoliticului: exact cu două mii de ani înainte de întruparea Domnului, pe vremea cînd se separau în mituri cele crude, de cele pregătite. Și așa cum ne-am certat noi astăzi — înainte de a se servi la masă berbec cu fasole și pere — cu vorbe din ce în ce mai scurte, în ceea ce privește copiii mei și ai ei, așa ne sfădeam în mlaștinile de la gura Vistulei, după un vocabular neolitic, pentru pretențiile mele asupra cel puțin trei dintre odraslele pe care le avea. Dar am pierdut. Oricît de sînguincios limba mea își făcea exercițiile de gimnastică, și scotea la șir sunete primitive, nu mi-a reușit cituși de puțin să formulez frumosul cuvînt, tată: numai mamă era posibil. Pe acea vreme pe Ilsebill o chema Aua. Mă chema altfel și pe mine. Dar Ilsebill nu vrea să fi fost Aua.

Împănasem spată de berbec cu jumătăți de căței de usturoi, iar perele înăbușite în unt, le-am culcat printre fasolea verde fiartă. Chiar dacă Ilsebill zicea cu gura încă plină, că totul ar trebui să fie în regulă sau să reușească prompt, fiindcă, ea, după sfatul medicului a aruncat pilulele în closet, totuși am auzit că patul trebuia să aibă prioritate, și numai apoi, bucătăresele din neolitic.

Așa că ne-am culcat ca întotdeauna, îmbrățișați cu mîini și cu picioare. Odată eu, odată ea deasupra. Egali în drepturi, chiar dacă Ilsebill este de părere că privilegiul de a pătrunde al bărbaților, nu poate fi în nici un caz echivalat cu nenorocitul drept al femeii de a refuza intrarea. Dar deoarece noi am zămislit din dragoste și sentimentele noastre erau atît de atotcuprinzătoare — în afara timpului cu al său tic-tac, și eliberate de orice somnolență — am realizat în spațiul necuprins, o zămislire suplimentară; ca pentru un fel de compensație sentimentele ei au străpuns izbînd în sentimentele mele: eram îndoiti capabili.

Bineînțeles, a mai avut — înainte de berbecule cu pere și fasole — și supa de pește făcută de Ilsebill, o zeamă obținută din capete de batog fierte pînă la descompunere, acea putere favorizantă, cu care bucătăresele din mine ori de cîte ori zăboveam mai mult, te invitau la patul de lehuză; căci a reușit, prin coincidență, premeditat și fără alte adausuri. Abia am fost afară — ca izgonit, că Ilsebill zise fără nici un dubiu principal: « Nu, de data asta o să fie un băiat. »

Să nu uităm cimbrul. Cu cartofi sărați sau istoric, cu mei. Ca întotdeauna la carne de berbec este oportun să mănînci din farfurii încălzite. Totuși sărutul nostru a fost — dacă pot îndrăzni să trădez acest lucru, chiar din cauza seului. În supa de pește pe care Ilsebill o înverzise cu capere și mărar, pluteau ochi albi de batog, ceea ce înseamnă noroc.

După ce trebuia să fi reușit, am fumat în pat, sub plapumă, fiecare cu imaginația lui, o țigară (Eu am luat-o la goană de-acolo, coborînd pe treptele timpului). Ilsebill zise: « De altfel avem nevoie și noi — în cele din urmă — de o mașină de spălat vase. »

Înainte de-a mai fi putut să mediteze și asupra altor speculații în ceea ce privește o împărțire inversă a rolurilor — « Aș vrea să te văd și pe tine odată gravid » — i-am povestit despre Aua și cei trei sîni ai ei.

Crede-mă, Ilsebill: avea trei. Natura realizează așa ceva. Sincer spus: trei bucăți. Dar nu-i avea numai ea singură. Toate aveau așa de mulți. Și dacă-mi amintesc bine, în epoca de piatră le chema pe toate așa: Aua, Aua, Aua. Și pe noi toți bărbații — fără excepție — ne chema Edek. Pînă la confuzie. Și chiar toate Aua erau la fel. Unu, doi, trei. La început nu puteam număra mai departe. Nu, nu mai jos, nu mai sus; așezat la mijloc. Și erau, ce-i drept, toți trei la fel de mari și se rotunjeau ca trei coline într-un peisaj. Cu trei începe pluralul, începe variația, șirul, lanțul, mitul. Cu toate astea, tu acum nu trebuie să-ți faci complexe. Am avut unele mai tîrziu. În vecinătatea noastră, la răsărit de fluviu, Potrimp, care împreună cu Pikoll și Perkum, a ajuns zeul Pruzziilor, ar fi avut trei testicule. Dar, ai dreptate: trei sînt un prisos, sau apar ca un prisos din ce în ce mai mare, înseamnă belșug, vestesc risipa, îți asigură o veșnică saturație, dar sînt, dacă cercetezi cu de-amănuntul — anormali —, dar totuși imaginabili.

Clar. Poți zice: o proiecție a dorințelor masculine! Admit din parte-mi că asta-i imposibil din punct de vedere anatomic. Pe atunci însă, pe cînd miturile mai aruncau umbre, Aua avea trei bucăți. Și-i adevărat că astăzi, lipsește adesea al treilea. Adică socotesc că lipsește ceva. Ei bine, al treilea. Nu fi imediat așa de iritabilă. Ba da. În mod sigur că n-o să fac un cult din asta. Bineînțeles că doi sînt suficienți: Poți măcar să mă crezi Ilsebill, că mie-mi sînt suficienți în principiu. Doar nu sînt nebulă să alerg după un număr. Acum cînd fără pilule și grație supei tale de pește, a reușit în mod sigur, cînd ești deja gravidă și cînd cei doi ai tăi, în curînd vor cîntări mai mult decît cei trei pe care-i avea Aua, sînt mulțumit și ca lipsit de orice dorință.

Cel de-al treilea era întotdeauna cel de prisos. În fond numai un capriciu al capricioasei naturi. Inutil ca apendicele. Mă întreb mai ales, ce poate fi de fapt această preocupare în ceea ce privește sîni? Această țîțomanie tipic masculină? Acest țîțap după ancestrala mamă super-hrănitoare? Bine, mai tîrziu Aua a ajuns zeiță, și a lăsat să i se confirme cei trei sîni, în idolii de lut, mari de-o palmă. Dar celelalte zeițe — de exemplu indiana Kali — avea patru sau mai multe brațe. Asta mai avea un înțeles practic. Zeițele mame ale grecilor — Demeter, Hera — erau în schimb normal înzestrate și totuși și-au ținut timp de milenii sîpetele închise. În orice caz am văzut zei plămuiți, care aveau un al treilea ochi, și anume pe frunte. N-aș dori să fiu cadorisit cu așa ceva.

Cum se întîmplă întotdeauna, numărul trei promise mai mult decît îndeplinește. Cu cei trei sîni ai ei Aua a exagerat, așa cum au exagerat amazoanele cu unicul lor sîn. Din cauza asta, feministele de astăzi cad mereu în alte extreme. Acuma nu te bosumfla imediat. Sînt pentru ele. Și crede-mă Ilsebill, doi sînt într-adevăr suficienți. Ți-o confirmă orice doctor. Și copilașul nostru, dacă nu e băiat, o să se mulțumească în mod sigur cu doi. Ce înseamnă: Aha? Așa sînt bărbații nebuni și umblă mereu după sîni din ce în ce mai mulți. De altfel, toate bucătărele cu care mi-am petrecut timpul, aveau, ca și tine, doar ceva la stînga și la dreapta: Mestwina doi, Agnes doi, Amanda Woyke doi, Sofia Rotzoll avea două săculețe mișcătoare pline de mokka. Și stareța bucătăreasă Margareta Rusch, a

asfixiat în pat, cu într-adevăr enormele ei țite, pe bogatul patrician Eberhart Ferber. Așa că, să rămînem la chestiunea noastră. Totul este mai mult un vis. Nu, nu o iluzie ! Nu te apuca imediat de ceartă. Cred că-i încă permis să mai visezi puțin. Sau?

De-a dreptul comică această gelozie pe tot și nimic. Unde am ajunge, cum am mai sărăci fără proiecte și utopii ! Atunci nu mi-ar mai fi permis să trag cu creionul pe foaia albă de hîrtie o linie care să se curbeze de trei ori. Atunci arta ar trebui să spună întotdeauna, doar da și da vă rog. Te rog Ilsebill, fii puțin mai rezonabilă. Numește totul o idee, din ale cărei contradicții, sînul feminin, dimensiunea lipsă, trebuie să ia ființă, așa ca un fel de super-sîn. Trebuie să înțelegi asta în mod dialectic. Gîndește-te la lupoaica romană. La expresii ca: sînul naturii. Și în ceea ce privește numărul, la sfînta treime. Sau la cele trei dorințe din basme. Cum adică mai prins? Totuși mi-l doresc? Așa crezi? Așa. Așa crezi?

Bine deci. Recunosc: de cîte ori întind mîna în gol, mă gîndesc întotdeauna la al treilea sîn. E sigur că nu mi se întîmplă numai mie lucrul ăsta. Trebuie să existe motive, pentru faptul că noi bărbații sîntem așa de obsedați de sîni, așa ca și cum am fi fost înțărcați prea curînd. Voi trebuie să fiți cauza. S-ar putea să fiți voi cauza. Pentru că dați importanță, o prea mare importanță, dacă atîrnă, atîrnă mereu puținel mai mult. Lasă-i să atîrne, la naiba ! Nu. Ai tăi nu. Dar o să atîrne desigur cu timpul. Ai Amandei atîrnau. Sîniul Lenei atîrnau deja curînd. Și totuși i-am iubit, i-am iubit și i-am iubit. Nu trebuie să fie întotdeauna vorba de sîni mai mari sau mai mici. De exemplu aș putea să-ți găsesc dosul, cu gropițele lui, la fel de frumos. Dar în niciun caz despărțit în trei. Ori orișice altceva rotund. Acum cînd pîntecele tău se va rotunji, va deveni un concept pentru tot ceea ce are loc. Posibil să fi uitat doar, că există mai mult. Ceva al treilea. Chiar și altfel, chiar politic, ca posibilitate.

Aua în orice caz avea trei. Aua mea, cea cu trei sîni. Și chiar și tu aveai unul în plus, odinioară, în neolitic. Reamintește-ți, Ilsebill, cum a început cu noi.

Chiar dacă presupunerea ar fi maniabilă, și ele toate, bucătăresele din mine, n-ar fi nimic altceva decît un complex contorsionat și un caz obișnuit de extrem atașament matern, tocmai potrivit pentru studio, cu greu în stare să facă să se piardă vremea cu povești despre bucătărie, trebuie totuși să insist asupra dreptului subchișaelor mele: ele vor să mă părăsească, toate nouă sau unsprezece, și să-și aibă existența individualizată, aici, de la început: pentru că prea multă vreme am putut fi numai chiriașe, vechi băstinașe, sau complexe și au rămas fără nume și istorie: pentru că ele prea adesea răbdînd în tăcere și prea arareori glăsuind — spun eu —; totuși stăpînînd, crede Ilsebill: au fost jefuite și oprite — pentru saci de piper și nobili germani, pentru stăreți și inspectori, întotdeauna pentru bărbați, în armură sau casă, în șalvari, cu jambiere, pentru bărbați încălțați cu cizme, sau cu bretele gata să pleznească, au gătit și au mai făcut ceea ce au mai făcut: și fiindcă ele vor să se răzbune, să se răzbune pe fiecare: în sfîrșit, afară din mine — sau cum spune Ilsebill, emancipate.

S-o facă ! S-o facă, și pe noi toți și chiar și pe bucătarul din ele — acela voi fi bineînțeles eu — să ne facă niște masculii. Dintr-un carton cleios și uzat între timp, ar putea să creeze un bărbat, care virgin de privilegii și putere, ar fi lipicios de nou; căci fără el nu se poate.

« Din păcate nu se poate încă ! » zicea Ilsebill pe cînd înghițeam supă ei de pește. Și după spăta de berbec cu fasole și pere, mi-a dat vreme, timp de nouă luni, să-mi scot din mine bucătăresele. Egal în drepturi, termenele ni s-au pus la egalitate. Dar la orice gătesc eu înaintea: bucătăreasa din mine adaugă sare.

DESPRE CE Scriu

despre mâncare și despre gustul ce-ți rămîne mai apoi în gură.
Suplimentar, despre oaspeții care-ți sosesc neinvitați.
Sau exact cu un secol mai târziu.
Despre dorința scrumbiei după suc de lămiie.
Dintre toți peștii, scriu mai întâi despre peștele plat.

Scriu despre belșug
Despre post, și pentru ce l-au impus desfrînații.
Despre calitățile nutritive ale cărnii de vită de pe masa bogaților.
Despre grăsimi, glod, sare și lipsuri.
Cum spiritul devine amar ca fierea
Și burta se-mbolnăvește de spirit,
voi scrie — în mijlocul unui munte de mei —
plin de învățăminte.

Scriu despre sîni.
Despre lisebill însărcinată (ce poftă de castraveți acri)
voi scrie, atîta vreme cît va ține.
Despre ultima îmbucătură împărțită
un ceas cu un prieten,
cu piine, brînză, nuci și vin.
(Am vorbit gurmând despre Dumnezeu și lume,
și despre haleală, care și ea este tot frică).
Scriu despre foame cum a fost descrisă
și răspîndită prin scris.
Despre condimente fiind Vasco da Gama și eu am ieftinit piperul)
vreau să scriu în drum spre Calcutta.

Carne crudă și fiartă.
Cînd se zdrențuiește, se destramă, se zbîrcește, se topește.
Despre terciul zilnic,
și despre tot ce s-a mai mestecat odinioară, istorie datată,
lupta de la Tannenberg, Wittstock Kolin,
ce mai rămîne notez:
Oase, pielîțe, burtă și nimic.

Despre scîrba în fața farfuriilor pline,
despre gustul bun.
Despre lapte (cum se brînzește),
despre sfeclă, varză, victoria cartofului
voi scrie mîline,
sau după ce resturile de ieri
— împietrite — vor deveni de astăzi.

Despre ce scriu: scriu despre ou
jale și slănină, despre aprinsa iubire, cui și frînghie.
Cearta pentru părul și vorba prea multă din supă
Frigidere adînci și ce li se întîmplă
cînd se oprește curentul.
Voi scrie despre noi toți așezați la masa de pe care s-a mîncat tot
și de asemeni despre tine și despre mine
și despre osul de pește din gît.

Nouă și mai multe bucătărese

Pe prima bucătăreasă din mine — fiindcă nu pot vorbi decât despre bucătăresele care sînt ghemuite în mine și vor să iasă — o chema Aua și avea trei sîni. Asta se petrecea în epoca de piatră. Noi bărbații nu aveam multe de spus, pentru că Aua a furat pentru noi focul cerescului lup, trei bucățele de cărbune de lemn aprins și le-a ascuns, te pomenești că sub limbă. După aceea Aua a mai descoperit, așa ca în treacăt, frigarea, și ne-a învățat să deosebim cele crude, de cele bine pregătite. Domnia Auei era blîndă: femeile din epoca de piatră, după ce-și alăptau sugarii, îi puneau la sîn — să sugă — pe bărbații lor, pînă cînd aceștia nu se mai agitău atîta și nu mai asudau idei fixe, ci deveneau năuc-liniștiți, buni pentru orice.

Așa încît erau cu toții sătui. Niciodată, mai tîrziu, după ce a început viitorul, n-au mai fost așa de sătui. Existau întotdeauna sugaci. Mereu, prisosul curgea spre noi. Nu era vorba că restul e destul sau ce-i mult e prea mult. Nu ți se oferea în mod mai înțelept, ca surogat, un biberon. Era mereu vreme de alăptare.

Pentru că Aua le-a recomandat tuturor mamelor ca hrană, un terci făcut din ghindă zdrobită, icre de nisetru și diferite glande ale femelei de elan, femeilor din epoca de piatră nu li se oprea laptele chiar atunci cînd nu aveau sugaci. Asta te făcea împăciuitor și scinda timpul. Hrăniți așa de punctual, am rămas fără dinți chiar și virili, ceea ce a avut drept urmare, un oarecare excedent de bărbați: femeile erau mai muritoare, fiind uzate mai repede. Pentru noi rămînea puțin de făcut între două alăptări: vînătoare, pescuit, făurirea de toporașe de piatră; și cînd ne venea rîndul, puteam, după un regulament sever, să ne împerechem cu femeile care ne stăpîneau, deoarece ne purtau de grijă.

Dealtfel încă din epoca de piatră mamele ziceau către bebelușii lor: « Ai, ai », iar bărbații chemați — să fie de față — ziceau « Na, na. » Nu existau toți. Numai dreptul matern avea valabilitate.

A fost o vreme plăcută, lipsită de istorie. Păcat că cineva, bineînțeles un bărbat, a hotărît brusc să topească din rocă metalul, și să-l toarne în forme de nisip. Dumnezeu știe, dar nu pentru asta, a furat Aua focul. Dar oricît ne-a amenințat că n-o să ne mai dea să sugem, epoca de bronz, și ceea ce a mai urmat apoi, cu aspre chestiuni masculine, nu s-a lăsat oprită, cu toate că oarecum a mai fost puțin întîrziată.

Pe a doua bucătăreasă din mine care vrea să iasă, pe numele ei o chema Wigga, și deja nu mai avea trei sîni. Era pe vremea glaciației. Dar Wigga ne-a interzis să părăsim mlaștinile bogate în pește și să ne îndeletnicim cu istoria, împreună cu hoardele de năvălitori germanici — ne ținea încă într-o stare de nematuritate. Doar olăritul primitiv am avut voie să i-l furăm din ochi. Și tigăile de fier, pe care în graba lor le-au uitat, a trebuit să le strîngem, pentru că domnea Wigga, prin faptul că gătea, și avea nevoie de oale care să reziste la foc.

Pentru toți bărbații, care toți erau pescari — deoarece elanii și bivoli de mlaștină se împuținaseră — ea gătea batog, moruni, suduc, somn, și punea la fript, pe acel grătar de fier — pe care eram suficient de pricepuți ca să-l făurim din fierul vechi rămas de la germanici, mici ocheane, mreie, zoreni abia de-un deget și micile și gustoasele scrumbii din marea de răsărit. În timp ce fierbea capetele de batog cu ochii lor holbați, pînă la topire, și obținea o flertură foarte legată — Wigga a descoperit supă de pește, în care — deoarece meiul nu ne era încă cunoscut — amesteca semințe zdrobite de ierburile de mlaștină. Te pomenești că în amintirea Auei — care ne-a devenit, prin tradiție, zeița cu trei sîni — Wigga,

care avea mereu sugaci, ne adăuga la supă din propriul ei lapte. Noi bărbații ne-alăptați eram cam neastîmpărați, ca infectați de neliniștea germanilor. Apăru nostalgia depărtărilor. Ne cătăram pe arborii înalți, stăteam pe culmea dunelor, ne strîngeam ochii ca să vedem mai bine printre pleoape, și cercetam orizontul, dacă nu vine ceva, dacă nu apare ceva nou. De aceea, și pentru că nu voiam să rămîn pînă în vecii vecilor cărbunarul Wiggăi și cel care-i extrage turba — am șters-o de-acolo împreună cu Goțilii — cum le spuneam noi Goților. Dar n-am ajuns departe. M-am îmbolnăvit de picioare. Sau poate, pentru că-mi lipsea supa de pește îndulcită cu lapte a Wiggăi, ne-am întors tocmai la timp.

Wigga m-a iertat. Ea știa că istoria se uită între o foame și altă foame. «Germanii», mi-a spus ea, «n-au vrut să asculte de femeile lor și de aceea se vor da la fund, peste tot și de-apururi.»

Dealtfel am confecționat pentru Wigga un pieptene din os de pește, pentru că un pește plat, care știa să vorbească, mi-a dat acest sfat inteligent. Am pescuit acest pește plat încă pe vremea Auaî, într-o apă puțin adîncă și i-am dat drumul să înnoate din nou. Peștele care vorbește este o poveste în sine. De cînd a început să mă sfătuiască, problema masculină a făcut progrese.

A treia bucătăreasă din mine se numește Mestwina și domnea încă tot acolo unde Aua și Wigga, prin exagerata lor grijă ce ne-o purtau, ne-au păstrat încă într-o stare de copilărie. Între mlaștinile de la revărsarea Vistulei, la poalele pădurilor de fag de pe culmile înălțimilor baltice, în spatele plajei și a nisipurilor mișcătoare — Po Morțe — țara de lîngă mare —, din care motiv poporul nostru de pescari ai Mestwinei, care deja planta rădăcini, era denumit de către vecinii lor Pruzzi: «Pomorși».

Locuim o îngrăditură, numită așa, fiindcă gardul așezării împletit din sălcii oferea protecție contra atacurilor Pruzziilor. Mestwina — deoarece bucătăreasă — era și preoteasă. Ea adusese cultul Auei la o formă superioară. Iar atunci cînd a trebuit să ne botezăm, a fiert atîta timp la un loc, cele creștine cu cele păgîne, pînă cînd au devenit catolice. Pentru Mestwina am fost, în același timp, păstorul care-i livra fleici de berbec, cît și episcopul căruia îi servea masa. Acel șirag de chihlimbar, care i s-a desfăcut pe cînd gătea, peste fiertura de pește, i l-am cules bucată cu bucată de pe plajă, l-am găurit cu o sîrmă înroșită în foc și l-am înșirat rostind versete corespunzătoare: și această supă făcută din capete de batog, în care, fiindcă s-a rupt șiragul, au fiert șapte bucăți de chihlimbar, am înghițit-o tot eu, sub forma episcopului Adalbert din Praga, după care am devenit impungos ca un țap din grajdul lui Asmatai.

Mai tîrziu episcopul Adalbert din Praga — în care o bucată de vreme a fost eu — a fost sanctificat. Dar aici trebuie să vorbim despre Mestwina, care, pentru că fără multă vorbă m-a ucis, n-a săvîrșit decît o faptă obișnuit masculină — și peștele s-a certat cu mine cînd i-am povestit cazul din luna aprilie a anului 994: «Asta este uzurpare de drepturi! În definitiv, între timp v-ați schimbat în războinici; să dai această lovitură mortală, ar fi fost treabă de bărbat. E clar. Nu trebuie să lăsați să vi se ia din mîna rezolvările cu sens absolut. Fără recăderi în epoca de piatră, vă rog. Femeile ar trebui să se ocupe mai mult, în sinele lor, de religie. Bucătăria este o dominație suficientă.»

A patra bucătăreasă din mine este de temut, așa că, a scăpa de ea îți face plăcere. Nu mai e o nevastă de pescar care să domnească cu blîndește în îngrăditură, ci de cînd s-a întemeiat orașul, soția unui meseriaș pe nume Dorothea din Montau, fiindcă s-a născut în satul Montau de pe Vistula.

Nu vreau s-o vorbesc de rău, cu toate că după statul peștelui plat care vorbea: După atîția și atîția conducerea feminină e lipsită de istorie, de acum afacerile masculine să le săvîrșim cu o super-pregnanță, iar femeilor, nu biserica, ci religia să le fie lăsată ca un al doilea drept, pe lîngă domnia bucătăriei. Dorothea mea, ținea la foticul înalt. Dacă spun că ea, cu toate că a fost cinstită de popor ca o sfință, a fost mai mult vrăjitoare și unealta Satanei, asta e puțin spus — pentru o vreme, cînd ciurma bîntuia în trecere, și ținea pe sfinți și pe vrăjitori într-un fel de uniune personală.

Oricît de tipică ar fi fost Dorothea pentru secolul al paisprezecelea ea a condus bucătăria acestor timpuri bune, ahtiate după grăsimi, pînă la vomă, doar unilateral: fiindcă Dorothea domnea prin faptul că a extins mîncarea de post pe toată întinderea anului: Sf. Martin și Ioan, Intrarea în biserică și marile sărbători, nu făceau excepții. În oalele ei, n-a fost topită nici o jumară. Fierbea meiul întotdeauna în apă, niciodată în lapte. Dacă fierbea linte, sau mazăre sură, nici un oscior nu trebuia să-și irosească în ea, puțina măduvă. Nu admitea decît pește, pe care-l gătea cu sfeclă, praz, măcriș și lăptuci. Despre condimentele ei se va mai vorbi. Cum avea vedenii și cum a copt inima lui Isus în aluat de piine. Ce ispășire îi era mai dulce și cum înmuia mazărea cu genunchii penitenți. După care flămînzea, ceea ce-i marea frumusețea. Ce mă sfătua peștele plat, dar cu mine nu mai era nimic de făcut: m-a distrus vrăjitoarea.

Margareta Rusch, poreclită și Grete cea grasă, se ghemuiește în mine, ca a cincea dintre bucătărese. Nimeni n-a mai ris vreodată ca ea: așa de total. În timp ce jumulea între genunchii ei rotunzi o gîscă abia tăiată, caldă încă și din care mai picura sîngele, pînă cînd trona într-un nor de pene — lăsa să se înnece în risul ei și pe Papă și pe Luther. Lua în ris Imperiul Roman și nația germană, coroana Poloniei și breslele ce se războiau între ele, pe conducătorii Hanzei și pe starețul din Oliva, pe țărani mojiți și cavalerii păduchioși, pe cei ce purtau haine bufante, tunici scurte, rase sau felurite tinichele și transportau adevărata credință în, și cu, stegulețe. Ea și-a bătut joc de tot secolul ei.

În timp ce rîdea scuturîndu-și burta și jumulea, bucată cu bucată, cele unsprezece giște, cu ajutorul ei la bucătărie și ținta polonicului ei — țineam, suflînd din greu — puful, să plutească în aer; asta puteam deja s-o fac orșicînd: să suflu penele, iar penele odată ridicate să le țin în aer, să plutească mai departe.

Bucătăreasa care smulgea pene, a fost ca starețul a Briggittinelor, una din acele călugărițe care putea cutreiera liber, și-și lua în pat ceea ce-i convenea. Pe mine, un călugăraș franciscan, m-a luat din timpul rugăciunii de seară de la biserica Sf. Treime. Grete cea grasă era o femeie atît de încăpătoare, încît mulți boieri s-au pierdut în ea. Aperitivul ei erau feciorașii tineri ai patricienilor, sparanghel cu cap de unt. Pe abatele Oliva, l-a îngărașat pînă a murd. Predicatorului Hegge i-ar fi rupt cu dinții testiculul stîng. Atunci m-am apucat de patricianul Ferber, care voia să rămînă catolic, dar nu putea să renunțe la limbile de miel piperate, cu fasole grasă, ale Margaretei. Apoi am fost din nou în serviciu evanghelic și pregăteam mîncarea pentru zilele de sărbătoare, pe rînd, pentru toate breslele. Cînd regele Batory a asediat orașul, am vrut să fim mai siguri în afara zidurilor și să gătim după stilul leșesc. Lîngă ea am fost la căldură. Mă ținea sub zăvor. Dar ea era grăsimia care mă ocrotea.

Grete cea grasă — asta mi-a spus-o peștele plat — era o femeie, după gustul gurii lui flecare; îi lăsa pe bărbați să se ocupe de ultra serioasele lor afaceri cu grîu, bani dați cu ipotecă, bresle și credință și rîdea de ei, în timp ce dîșii, pe căi din ce în ce mai complicate, se înjunghiau, se făceau praf, sau căuțînd greșeli

cu luminarea, interpretau scriptura, ea era bine sănătoasă, într-o petrecere atît de plină de asasinate. « Dacă ar fi vrut », mi-a spus pește, « ar fi putut oricînd să instaureze din nou dominația Auei. »

A șasea bucătăreasă din mine, — ele îi dau zor și sînt de fapt nouă sau mai multe — a jumuit și ea — dar nu rîzind — gîște. Gîsca îndopată cu ovăz, cînd suedezii și-au luat catrafusele de parcă li s-ar fi aprins dosul. Dar cînd apoi suedezii s-au întors (exact la Sf. Martin) a mai rămas din ultimile gîște doar blidul cu sînge mestecat, ca să poată să lege mărunțișurile fierte — gît, inimă, pipotă, aripile — cu rădăcini și cu felioare de capete, într-un sos albastru închis, făcut din sînge.

Chiar în spatele grajdului, sub mărul pe care mai tîrziu se bălăbăneau spre cer capetele cu gură mare, Agnes jumulea gîște și în timpul ăsta cînta un cîntec: împrăștiă pînă la oboseală cuvinte care rimau cu nenorocirea adusă de suedezi și care au rămas plutind în aer, împreună cu puful, o întregă zi de noiembrie. Oh ! Ce vale a plîngerii.

Asta s-a petrecut pe vremea cînd Agnes era încă — copilăros — Kașubiană: Cînd apoi a devenit orășancă și bucătărea pentru pictorul municipal Möller, suedezii cu Gustav Adolf al lor, erau deja în altă parte. De aceea a venit la Danzig, patru ani după Lützen — acrit de acest război de lungă respirație — poetul și diplomatul Martin Opitz.

« Agnes » mi-a răspuns pește, care vorbea — la cele ce l-am întrebat pe de nouă ori înțeleptul pește, nu mai știu sigur, ca pictor Möller sau ca poet Opitz —, « Agnes a voastră » mi-a răspuns « aparține acelor femei care nu pot iubi decît cuprinzător: pentru cine face de mîncare pe acela îl iubește, și fiindcă vouă amîndouă vă gătește, unuia îngrijindu-i tot timpul ficatul umflat, iar celuilalt fierrea înveninată, trebuie să vă împărțiți între voi ale ei — Dubla iubire — cum credeți și așa cum vă spun, să seďteți la masă și să ascultați scîrșitul patului ».

Pictorului Möller i-a născut o fetiță: Dar mie, cînd ciurma m-a scîldat în sudoare, mi-a înfundat perna de moarte, cu puf de gîscă, să pleznească, nu alta. Era așa de bună ! Dar nu mi-a reușit nici o poezie referitor la bunătatea ei. Mereu numai tămiieri la adresa prinților și alegorii referitoare la valea plîngerii. Nici o rimă majoră asupra Agnesei, a supelor ei de găină, momitelor de vițel, terciului aburind, și a unui asemenea regim special. Lucrul ăsta trebuie recuperat.

Pe a șaptea bucătăreasă din mine o chema Amanda Woyke și mi-a rămas cu deosebită claritate în minte, mai ales cînd le aud pe toate, și pe ficele lor adunate la un loc, trîncănind și comparînd preturi din vremi diferite. Niciodată n-aș putea spune în mod hotărît: Așa, exact așa arăta Agnes, fiindcă Agnes arăta întotdeauna altfel îndurerată și în orice caz, ca smucită încoace și încolo între Möller și Opitz ; dar îmi vine ușor să portretizez imaginea Amandei: ea avea o față ca de cartof. Mai precis: frumusețea cartofului își sărbătorea pe obrazul Amandei cotidianul. Nu numai excrescențele bulbare ale Amandei, dar și pielea ei avea peste tot acea strălucire și acel luciu de fericire palpabil pe care-l găsești lucind mat pe cartofii depozitați. Și deoarece cartoful înainte de toate este o formă mare și cuprinzătoare, ochii ei se ascundeau mici — și fără să fi fost subliniați de sprîncene groase — cufundați și înconjuțați de jur împrejur — într-o umflătură. Chiar și gura ei, care nu avea coloritul carnal al roșului de buze, bătea în culoarea pămîntului nisipos al Kașubiei: era bine dispusă de la natură: două umflături, în formă de colac, care erau mereu gata să pronunțe cuvinte ca: iubit, nap și codru de pîine. Să fii sărutat de Amanda însemna să fii pupat zgomotos de pămînt — mă gîndesc la pămîntul uscat, necesar

cartofilor, care a făcut Kaşubia așa de renumită, sărut care nu era superficial, ci te sătura așa cum ne satură cartofii fierți.

Cînd zîmbea Mestwina, străluceau ramuri de salcie în Martie: zîmbetul Dorotheei din Montau prefăcea mucii copiilor în țurțuri de gheață: zîmbetul Agnesei mele era liniștitor și plin de nostalgia morții și mi-a făcut moartea gustoasă, dar dacă-mi zîmbea Amanda, povestea victoriei cartofului asupra meiului putea fi povestită în continuare, răsucită, întortocheată ca și cojile de cartofi ale Amandei: căci mereu cojea de pe policar, cînd istoriile ei creșteau prea repede. Ca bucătăreasă a servit pe domeniul statului Regal — prusac din Zuckau; trebuia să gătească zilnic pentru șaptezeci de argați și servitoare, zilieri, muncitori agricoli și țărani săraci bătrîni.

« Ar trebui să i se ridice o statuie » îmi spuse peștele plat, « căci introducerea cartofului în Prusia, după a doua împărțire a Poloniei, cînd peste tot domnea foametea iar ghinda își avea prețul fixat pe piață, nu se poate imagina fără Amanda Woyke. Ea a făcut, deși doar simplă femeie, istorie. Uimitor, nu-i așa? Uimitor ! »

A opta bucătăreasă din mine voia partout să fie bărbat și conform timpurilor ei revoluționare să stea, cu pieptul ei agresiv, pe baricade: totodată Sofia Rotzoll a rămas tot timpul vieții ei, o fată de șapte ori pecetluită, oricît de aproape îi erau bărbații (adică eu). N-a iubit decît pe gîngavul gimnazist Frederic Bartholdy, care a fost condamnat la moarte din cauza uneltirilor lui iacobinice. El avea șaptesprezece ani iar Sofia paisprezece: de aceea un decret de grațiere al reginei Luiza a Prusiei i-a împlînzit aspra sentință, la închisoare pe viață într-un fort. Abia cu patruzeci de ani mai tîrziu, Sofia, ca femeie în vîrstă, sau mai bine zis, ca o domnișoară bătrînicioasă l-a revăzut pe Fritz al ei, eliberat bolnav din fortăreața Gandeauz. Orice i-a gătit: cap de vițel în oțet aromat, bureți galbeni cu burtă de porc, ostropel de iepure fierț în vin roșu, oricît l-a îndemnat la revoltă, oricîte țeluri înalte pentru el și omenire i-a băgat în cap, Bartholdy nu mai voia nimic, voia doar să-și fumeze în pace pipa.

Am cunoscut-o bine. Copil încă, oricît de întinse erau pădurile din jurul orașului Zuckau, le cutreieram împreună, după bureți. Îi cunoștea pe toți după nume: Ghebek, otrăvitorul burete pestriț, buretele cerbilor care formează cu plăcere pe solul plin de ace de brad, cercul vrăjitoarelor. Minătirile stau singuratic. Buretele puturos devenea concept. Cu toate că Sofia devenise iremediabil mioapă, de atîta citit a cărților revoluționare, ciupercile le recunoștea de la prima vedere.

Mai tîrziu, cînd a gătit pentru pastorul Blech, parohul principal de la biserica Sf. Maria, și mai tîrziu, atunci cînd — mai întîlî incîntată, apoi conspirînd — a condus bucătăria generalului Rapp, eu am fost pe rînd Blech, parohul căruia i-a scăpat, și Rapp guvernatorul pe care a vrut să-l detroneze, cu o mîncare făcută din ciuperci ciudate.

Sofia putea să te entuziasmeze. Cînta în pivniță, pe toate scările și în bucătărie: « Trois jeunes tambours ». Vocea ei trecea întodeauna înainte: lovitură de sabie, pocnitură de bici, sete de libertate, sărutul morții. Era ca și cînd Dorothea din Montau ar fi vrut să-și descare superpovara ei paradisiacă pe pămînt. « De pe vremea ei », îmi spuse peștele vorbitor, « bucătăria e ca în orice căscioară. Mereu revoluție ». (Și chiar și Ilsebill a mea, are uneori această privire provocatoare.)

A noua bucătăreasă din mine s-a născut cînd Sofia Rotzoll, a opta, a murit în toamna anului patruzeci și nouă. Aproape că-ți vine a crede c-a vrut să predea mai departe steagul revoluției Lenei Stubbe, și nici nu trebuie să oitem că Lena, care în tinerețe se măritase cu un fierar de ancoră, care a căzut în războiul din 70/71 în fața Parisului, ca văduvă tînră, în timp ce conducea o bucătărie populară — este

adevărat că împărțea în tăcere supa săracilor — dar pe sub polonic — spera socialist. Doar că glasul Lenei nu avea efect. Nu convingea pe nimeni. Nu putea să se entuziasmeze cu adevărat nici pe ea însăși. Oricât de la curent era cu citirea lui Bebel, rămânea totuși mereu înconjurată de norii grei ai practicii.

Cînd Lena Stubbe s-a căsătorit a doua oară, ea era deja o femeie coaptă, iar eu (ca și primul ei soț, tot fierar de ancore) eram ce-i drept cu zece anișori mai tînăr ca ea, cu toate că nu eram nici eu chiar așa de proaspăt, și să recunoaștem, un băutor.

Conducea casieria fondului de rezervă pentru greviști și a încercat s-o păzească, să nu-mi bag mîna în ea. Mi-a suportat loviturile și m-a mîngîiat, cînd eu, pocăit, pentru că o bătușem din nou, atîrnam fleșcăit în bretele. Lena mi-a supraviețuit, fiindcă în 1914 cînd am ajuns ca rezervist din armata teritorială, în Prusia orientală, a ajuns a doua oară văduvă.

După aceea n-a mai împărțit decît supe de arpacaș de varză, de mazăre, de cartofi. La bucătării populare, la fundațiile Caritas-ului, iar în iarna lui 17, cînd a domnit gripa, în bucătării de campanie, apoi la ajutorul muncitoresc, și mai tîrziu cînd au venit naștiții cu ajutorul lor de iarnă și cu duminicile cu un singur fel de mîncare, era foarte bătrînă, dar cu polonicul mereu în activitate.

Ca tînăr — din nou prezent aici și curios — am văzut-o pe Lena. Cu părul ei alb despărțit la mijloc. Felul ei deosebit de a împărți supa. O femeie serioasă și suferindă, ca din vocație.

Peștele vorbitor socotește că de fapt Lena Stubbe a fost o femeie apolitică, dacă facem abstracție de cartea ei de bucate « Bucătăria proletară », care după suprimarea legilor socialiste ale lui Bismarck, a rămas prezentă în manuscris, dar n-a găsit nici un editor.

« Vedeți » zise peștele, « ar fi putut revizui conștiințe și ar fi putut realiza ceva nou. Cu toate că se găseau pe vremea aceea nenumărate cărți de bucate burgheze, cea proletară lipsea. Deci clasa muncitoare, deși fără mijloace, gătea totuși ca burghezii. Trebuie ca înainte de a vă descoperi o a zecea sau chiar a unsprezecea bucătăreasă, să citați din opera postumă a Lenei Stubbe. Doar în definitiv sînteți social-democrat. »

A zecea și a unsprezecea bucătăreasă din mine nu sînt încă suficient precizate, pentru că amîndouă mi-au fost cunoscute într-un timp prea apropiat. Numai numele lor stau deja scrise pe foaia de hîrtie, încă albă. Pe Billy (pe care de fapt o cheamă Sibylle) am pierdut-o în anii șaizeci, într-o zi de înălțarea domnului, care în Berlin și în alte locuri este sărbătorită zgometos, drept ziua taților [...]

Olle Kamellen. Povestea meiului. Ce mîncă țaranul șerb, din ceea ce-i mai rămînea? După ce listă de bucate a îndopat Grete cea grasă, stareți de mănăstiri, îngrășîndu-i ca pentru tăiere? Ce s-a întîmplat cînd a scăzut prețul piperului? Supa săracilor a lui Rumford. Cum ciuperca verde promitea să devină politică. Cum a fost inventat cîrnatul făcut din făină de mazăre și astfel a fost întărită armata prusacă. De ce proletarii voiau să mănînce ca burghezii. Ce înseamnă: a răbda de foame. « Totuși e posibil » zice peștele cu gura lui strîmbă, pe un ton didactic « să putem să învățăm din istorie, ce aport au avut la ea femeile, de exemplu atunci cînd a învîns cartoful. »

În românește de ILEANA FOIȘOREANU și ROMULUS GUGA

Citat și montaj în romanul german contemporan

La apariția sa în primăvara lui 1970, monstruosul roman-eseu al lui Arno Schmidt, *Zettels Traum* (Visul lui Zettel), a fost recenzat de un critic sub titlul «Zettels Kasten»¹. Acest calambur, brodat pe marginea asociației cu «Zettelkasten», nu este gratuit. Căci, după cum explică Dieter E. Zimmer, «un fișier cu 130.000 de fișe a fost prelucrat în această operă-monstru». Imensul conținut al fișierului lui Arno Schmidt nu constă exclusiv din citate în sensul obișnuit al cuvântului, ci se alimentează în mare parte din excesiva filologie poetică a lui Schmidt și din semantica «etimelor» dezvoltată de el, o teorie a unor așa-numiți «embrioni de cuvinte», care reprezintă punți către semnificațiile propriu-zise și către inconștient. Prin aceasta, Schmidt înțelege o aură semnificativă de nuanță preponderent erotică, ieșind la iveală de sub stratul expresiv rațional al cuvintelor. Însă de-a lungul celor 1352 de pagini ale acestei cărți în greutate de 9,1 kg sînt împrăștiate din belșug și citate în sensul obișnuit, în special citate criptice (citate din Joyce, de exemplu), care contează pe flerul detectivist al cititorului.

Cu toată indecizia în privința felului în care trebuie încadrată în peisajul literar actual această donquijoterie în formă de carte, *Zettels Traum* evidențiază, magnificat în chip monstruos, un element stilistic structural al epicii contemporane, vădit și de alte romane cu exterior convențional apărute în anii '60. Și în cazul unor romane cum ar fi *die verbesserung von mitteleuropa* (Îmbunătățirea Europei Centrale) (1969) de Oswald Wiener, *Vom Leben und Lernen* (Despre viață și învățătură) (1969) de Peter Chotjewitz și *D'Alemberts Ende* (Sfîrșitul lui D'Alembert) (1970) de Helmut Heissenbüttel se poate vorbi de la prima privire despre fișiere literaturizate.

Forma închisă a romanului e abolită. La Heissenbüttel apare o colecție de texte care nu are nimic comun cu obișnuita împărțire în capitole a romanului. Nu este vorba de nici o progresie exterioară a acțiunii în mijlocul căreia nu se află un «erou de roman» și «destinul» său. În schimb, nu sînt furnizate variațiuni verbale pe tema «satiră în suprastructură», cum se exprimă însuși Heissenbüttel, adică o alăturare de prefabricate verbale, limba fiind denunțată de fiecare dată ca lipsită de expresie și șablonardă. O integrare, ce rămîne exterioară, a acestor prefabricate verbale e obținută doar prin utilizarea unui efectiv constant de personaje romanești, care bine înțeles nu au în sine decît funcția unor măști ce-și susțin rolul și care-și demonstrează interșanjabilitatea prin interșanjabilitatea frazelor pronunțate.

Și la Wiener și Chotjewitz creativitatea verbală și ficțiunea romanească sînt denunțate ca iluzorii. În ambele cazuri se elimină în mod conștient ceea ce constituie substanța romanului tradițional, și anume inventarea unei fabule determinate care

¹ În *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, Herausgegeben von Manfred Durzak, Reclam, 1976.

² Joc de cuvinte intractabil: Zettel înseamnă bilet, fișă, iar Kasten — cutie, sercar, etc., de unde Zettelkasten — fișier, cartotecă.

devine, ca ficțiune, model pentru ceea ce vrea să demonstreze autorul. Atît Wiener cît și Chotjewitz își încep romanul cu o prefață, fără ca acestea să-i urmeze o parte principală propriu-zisă. În locul fabulei romanești apare mai degrabă o exegeză a prefeței cu mereu alte premise și mereu alte fațete. Prefața e potențată în oarecare măsură prin adnotări, care la rîndul lor necesită alte adnotări. În capitolul final al cărții sale, Chotjewitz a ogîndit acest mod de creație care duce *ad absurdum* concepția romanului tradițional. Astfel aflăm în « Postfață » despre « nașterea » romanului său: « ... trebuie spus în sprijinul legăturii dintre părțile cărții, cum le-am adunat din cîteva mape cu lucrări terminate și pe jumătate terminate, așa cum le aduni pentru că s-ar putea să ai nevoie de ele cîndva și le pui într-o mapă comună (aruncînd restul), deoarece critica a constatat deja mai de mult că oricum eu îmi fac cărțile întotdeauna în felul acesta. Și cum însă, cînd am citit această mapă ca și cum ar exista o legătură doar fiindcă am citit-o, legătura se născuse, așa că făcusem iarăși ceva în genul unui roman (poate fiindcă principiul adnotării continuate este în fond principiul romanului — și nu vreo ideologie oarecare din multe care i-au fost alipite romanului) . . . » Adnotarea adnotării ca principiu al romanului — acest lucru s-ar putea spune, cel puțin la prima vedere, și despre romanul lui Wiener. Ambii autori recurg la cuvinte preformate pentru a-și recruta materialul lor verbal. Citatul este deci punctul de pornire verbal și nu imaginația verbală care încearcă să creeze modele fictive. Renunțarea la ficțiunea romanească, îmbinată cu renunțarea la creativitatea verbală, și recursul la citat ca element constructiv verbal fac să se reliefeze elementul structural legat în chip manifest de această modalitate absolutizată de citare: și anume montajul ca principiu constructiv al romanului. Ceea ce se manifestă ca principiu al romanului, întrepătrunderea diverselor planuri verbale la Helssenbüttel, asimilarea verbală vădit nelimitată, la Wiener și Chotjewitz, care combină straturile verbale cele mai dispartate și mai antagonice și le corelează, « adnotarea continuată » din formula lui Chotjewitz, evident poate primi, din punct de vedere structural, denumirea de montaj.

Acolo unde se abandonează creativitatea verbală și compozițională a autorului, care, în romanul tradițional, se manifesta întotdeauna în valoarea estetică intrinsecă a limbii ei particulare (anumite însușiri metaforice, un stil personal, etc.) și în inventarea unei fabule romanești specifice, își intră acum în drepturi ca elemente ale noii forme, citarea unor prefabricate verbale și montajul acestor prefabricate ca principiu constructiv al romanului.(...)

Spectrul formal care reunește în romanul modern elementele citat și montaj poate fi evidențiat, în caracteristicile sale esențiale, deja la Döblin. Cîștigul de teren obținut de aceste două elemente în romanul german, după 1945, este strîns legat de importanța tot mai mare dobîndită de diversele modificări ale prezentării prin fluxul conștiinței. În locul tradiționalei forme a « vorbirii trăite » (*erlebte Rede*), care redă distanțat lumea reprezentatională a unei figuri de roman prin utilizarea persoanei a treia singular și a trecutului, stilizînd-o deci formal, odată cu trecerea la prezent și la persoana întîia, apare o reflectare directă a conștiinței în limbaj. Identitatea dintre limbă și flux al conștiinței poate fi dusă atît de departe încît să se renunțe, ca în monologul final al lui Molly Bloom din *Ulysses* de Joyce, la orice convenții gramaticale și sintactice ale limbii, fluxul conștiinței concretizîndu-se într-un fluviu verbal infinit.

Felul în care s-a produs treptat această evoluție formală în romanul german poate fi explicat luîndu-se ca exemple romanele lui Heinrich Böll. Primul roman al lui Böll, *Wo warst du, Adam?* (Unde erai tu, Adam?), apărut în 1951, este subîmpărțit

În nouă mari episoade care nu sînt decît slab legate între ele prin persoana soldatului Feinhals care apare în diferite episoade. Avem de-a face cu prezentarea unei întâmplări de război anonime, degradantă pentru individ, care este coborît la nivelul unei marionete. De fapt, ca intenție narativă, acest lucru poate fi determinat și în *Wallenstein* de Döblin. Însă prezentarea războiului, pornind de la particulele sale de realitate, ca o însumare de nenumărate episoade cu o armată de actori este la Döblin considerabil mai radicală. În romanul lui Böll, precumpănește atitudinea morală a autorului care vrea să demonstreze un anumit « mesaj », în speță condamnatibilitatea războiului. Astfel romanul este scris în mare parte din punctul de vedere al orizontului narativ al soldatului Feinhals, însă nu tocmai din perspectiva lui narativă. Prezentarea realității pare a fi adesea identică cu imaginea lui Feinhals ca prototip al soldatului simplu. Din punctul de vedere al tehnicii narative, Böll intercalează însă lungi priviri retrospective asupra vieții diferitelor personaje în parte, determinate ca rezumate epice de pe poziția narativă a unui narator încă quasi omnipotent.

Acest compromis cu convenția romanescă în privință tehnicii narative este abandonat în romanul *Und sagte kein einziges Wort* (Și nu spuse nici un cuvînt), apărut în 1953. Formal, romanul este un experiment interesant care vădește o neîndoieală evoluție. Unitatea temporală a unei zile și a nopții următoare este prezentată într-o succesiune de treisprezece capitole povestite alternativ din perspectiva lui Fred Bogner și a soției lui, un cuplu care din motive economice (lipsa unei locuințe) a trăit separat în perioada de după război. Aceste perspective narative strict respectate sînt reunite în capitolul zece care, și din punctul de vedere al acțiunii, reprezintă momentul de vîrf al romanului: întîlnirea soților într-o mizerabilă cameră de hotel, deoarece în locuința compusă dintr-o cameră suprapopulată cu copii conviețuirea conjugală nu mai este posibilă. În acest caz, în ciuda perspectivei narative individualizate, povestirea mai este încă principal tradițională, Fred și Käte Bogner își relatează experiențele furnizate de realitate. Însă aceste experiențe nu sînt configurate direct, Böll, nerecurgînd la metoda monologului interior. Nu există decît premise pentru aceasta. Totuși găsim în acest roman exemple de utilizare a citatului și a montajului. Întrucît Böll prin individualizarea perspectivei narative, a renunțat la reprezentarea obiectivă a orașului Köln, montajul devine un element stilistic prin care realitatea exterioară pătrunde în viața particulară a soților Bogner. În oraș tocmai are loc întrunirea anuală a droghîștilor ale căror sloganuri publicitare, « Gummi Griss te ferește de urmări », și « Ai încredere în droghistul tău », împînzesc împrejurimile. Întrunirea anuală a droghîștilor e totodată pusă în paralel cu marea procesiune a bisericii catolice. Sloganurilor publicitare ale droghîștilor le corespund, în cazul bisericii, placardele evlavioase pe care sînt expuse însemnele spiritului de sacrificiu creștin, « mieii și potirele ». La Böll identitatea exterioară a acestor manifestări se vrea și ca indiclu al uneia interioare și deci al unei relativizări a ritmului bisericesc. Zelul negustoresc al droghîștilor ni se înfățișează paralel cu cel al bisericii.

În timpul nopții petrecute în camera de hotel, în capitolul zece, sloganurile publicitare ale droghîștilor, pe care ei le aprind ca reclame de neon în noapte, sînt integrate neînterupt în text sub forma unui montaj. E vorba aici de un montaj care exprimă un reflex al conștiinței lui Fred Bogner. Cînd lumina de neon a reclamei semnaleză într-una: « Ai încredere în droghistul tău », indirect ni se dă de înțeles tocmai de ce eșuează noaptea de dragoste a soților Bogner și de ce o continuare a vieții în strîmta locuință este cu totul imposibilă. În speță, Käte Bogner își așteaptă al patrulea copil. În sloganurile publicitare ale droghîștilor (« Gummi Griss » este un mijloc anticoncepțional mecanic cu care face negoț bi-

gotul cuplu de proprietari Franke) găsim o aluzie la felul în care s-ar fi putut evita agravarea situației, și anume prin mijloace anticonceptionale pe care însă biserica la interzice perechii catolice, fără însă a o ajuta cu adevărat pe de altă parte. Lumina aceea de neon aprinzându-se cu reclama « Ai încredere în droghistul tău » ia deci locul conștiinței lui Fred Bogner. Dimensiunea morală asociată cu nașterea copilului este în întregime estompată de constrângerile exterioare ale realității în care trăiesc. Reclamele, campania publicitară pentru « Gummi Griss » reprezintă conștiința proiectată în afară a lui Bogner.

O continuare a dezvoltării mijloacelor narative, și în privința utilizării citatului și montajului, apare în romanul lui Böll din 1959, *Billard um halbzehn* (Biliard la ora nouă și jumătate). Böll, care încearcă în acest roman să dea o imagine de ansamblu a istoriei germane, cuprinzând anii dintre 1907 și 1958, a urmărit aici și o sinteză artistică. Dacă în *Und sagte kein einziges Wort* prezentarea din perspective narative alternative mai are ca rezultat o țesătură epică străvezie, *Billard um halbzehn* reprezintă în schimb un text compus dintr-o pluritudine de perspective, care însă în realitate nu face altceva decât să dezvolte mai departe perspectiva narativă individualizată a romanului scris mai devreme. Și aici se află în centru o continuitate temporală determinată, în speță 6 septembrie 1958, ziua de naștere a octogenarului consilier Heinrich Fähmel, care, ca tânăr arhitect, câștigase la concursul cu colegi de breaslă celebri concursul pentru construirea Abației Sf. Anton, devenind apoi bogat și celebru prin construirea ei, și al cărui fiu, spre sfârșitul războiului, aparent de dragul marotei surmenatului general Koster, a distrus abația, vrînd de fapt ca prin aruncarea ei în aer să se răzbune pentru faptul că nici călugării nu rezistaseră seducției politice din timpul celui de-al Treilea Reich. În ciuda imaginii epice compuse dintr-o multitudine de monologuri rememorative, care dizolvă orice continuitate a unei acțiuni progresive, înlocuind-o cu un montaj discontinuu de fragmente de acțiuni, ale cărui legături temporale au fost sfărîmate, și care uneori se transformă într-o enigmă, planul romanului este ușor de distins. În diversele monologuri rememorative ale membrilor familiei nu este vorba numai despre clarificarea semnificației pe care a avut-o abația în viața lui Heinrich Fähmel și despre clarificarea aruncării în aer a acesteia de către fiul Robert, ci și despre reflectarea eșecurilor morale, reliefate în situația politică a celui de-al Treilea Reich, în cazul diferitelor personaje. Exemplul central în acest sens îl constituie soarta unui prieten din tinerețe al lui Robert Fähmel, integrul Skrella, mereu prigonit. Ca centru structural al monologurilor rememorative, sărbătorii familiei Fähmel îi revine aici importanța pe care o are înținirea soților Bogner în capitolul zece din *Und sagte kein einziges Wort*. Și citatele din reclame încorporate în formă de montaj în romanul din prima perioadă își găsesc aici corespondentul. Desigur, utilizînd ca laitmotiv constelația de imagini a « mieilor » și a celor care mănîncă « rahat de bivoli », Böll a vrut să creeze simboluri care să exprime polaritatea politică dintre aderenți și persecutați în cel de-al Treilea Reich. Însă el folosește citate și ca particule de realitate care, prin repetiție, capătă funcția de abrevieri de motive. Acest mijloc stilistic e folosit îndeosebi la caracterizarea personajelor. Astfel, de exemplu, refrenul de cîntec pentru copii « Trebuie să am o pușcă » e asociat laitmoticiv cu persoana lui Otto Fähmel care — în limbajul figurat al romanului — a mîncat « rahat de bivoli », a aderat politic la ideologia național-socialistă și a căzut, ca înalt ofițer, în campania rusă. Aici se folosește deci cu ajutorul citatului un element al ideologiei politice pentru caracterizarea unui personaj. Un exemplu paralel găsim în legătură cu cel mai mic dintre fiii lui Heinrich Fähmel, mort în copilărie. Băiatul de șapte ani se entuziasma pentru o poezie șovină dedicată lui Hindenburg și moare cu

aceste versuri pseudopatriotice pe buze: « Solange noch deutsche Wälder stehen, solange noch deutsche Wimpel wehen, solange noch lebt ein deutsches Wort, lebt der Name unsterblich fort. . . »¹

Impunerea tehnicii verbale a prezentării prin fluxul conștiinței este legată deci la Böll și de o impunere a citatului, însă funcția artistică a citatelor rămâne relativ convențională. Totuși, romanele lui Böll pot fi privite ca exemple caracteristice pentru evoluțiile tipice ale tehnicilor de reprezentare în romanul german post-belic. Acest lucru îl vedește, de exemplu, și un roman ca *Schlussball* (Balul de sfârșit) (1958) de Gerd Gaiser. Și aici avem de-a face cu un montaj de procese verbale ale conștiinței, la care participă ca « voci » cele patru personaje principale ale romanului, completate de « patru voci din afară. » Ceea ce intenționează Gaiser este o imagine a societății vest-germane a bunăstării. Și aici citatul funcționează ca element de caracterizare identificator. Și tot atât de puțin ca și la Böll, poate fi trecut cu vederea la Gaiser evaluarea morală pe care o implică autorul, dezvăluirea decăderii morale din spatele fațadei bunăstării.

În acest context, trebuie atrasă atenția și asupra romanelor scrise de Wolfgang Koeppen în anii '50, *Tauben im Gras* (Porumbei în iarbă) (1951), *Das Treibhaus* (Sera) (1953) și *Der Tod in Rom* (Moartea la Roma) (1954), care, printr-o prelucrare conștientă a lui Joyce, utilizează în mod convingător tehnica fluxului verbal al conștiinței, a citatului și a montajului. Când Koeppen citează în *Tauben im Gras*, de exemplu, filme și titluri din ziare și le montează în textul său, el este interesat, asemeni lui Döblin, să integreze direct substanța autentică a realității contemporane în configurația sa.

În anii '60, aceste mijloace stilistice ale romanului au dobândit o nouă actualitate și au determinat în mod hotărâtor forma romanului german contemporan. Acest lucru poate fi explicat în mod reprezentativ cu ajutorul citorva romane apărute în 1969 și 1970. Citatul, ca element verbal și montajul, ca principiu constructiv al romanului, par a fi reprezentate mai tradițional în două romane apărute în 1969: *Familienfest* (Serbare în familie) de Peter Härtling și *Nachdenken über Christa T.* (Gînduri despre Christa T.) de Christa Wolf. Christa Wolf a pus în fruntea romanului ei observația: « Christa T. e o figură literară. Autentice sînt unele citate din jurnale, schițe și scrisori. » Datorită formei sale montate din amintiri și gînduri ale autoarei și din material literar autentic al prietenei Christa T., romanul poate fi deci definit în ansamblu drept un proces reflexiv, rotindu-se în jurul temei realizării de sine individuale, pe marginea exemplului prietenei a cărei viață s-a desfășurat la periferia societății și ale cărei încercări artistice s-au împotmolit în începuturi. Însă mai presus de aceasta, este vorba totodată de o încercare de auto-investigare artistică a autoarei, după cum indică « autointerviul » Christei Wolf. Problema relevanței literaturii se află, deci, indirect în centrul romanului. Acest lucru îl evidențiază îndeosebi acele capitole ale cărții în care confruntarea candidatei la examenul de stat în germanistică, Christa T., cu subiectul ei de examen, Theodor Storm, iluminează viziunea ei despre ea însăși ca artistă și ajută totodată la clarificarea unei probleme: valoarea poziției artei. Structura narativă a cărții, care la suprafață amintește pregnant de *Familienfest* de Härtling, dar și de romanul lui Uwe Johnson, *Mutmassungen über Jakob* (Presupuneri despre Jakob), nu reprezintă cîtusi de puțin o adaptare exterioară a narațiunii moderniste. Mult mai multă pondere are enunțul făcut la un moment dat: « Și nu produce

¹ « Cît timp se mai înalță păduri germane, cît timp mai flutură flamuri germane, cît timp mai dăinuie vreun cuvînt german, nemuritor dăinuie-va numele. . . »

oare și gândirea faptei?» și pe planul structurii romanului. Tot astfel cum faptele îi devin conștiențe ca fapte, mai întâi gândirii, și conținutul romanului se cristalizează în același timp mai întâi în formă. Elegiaca retrospectivă rememorative a povestitoare, care, fără a respecta succesiunea cronologică, evocă optsprezece ani din viața Christei T. până la moartea ei în anul 1963, presărind această relatare din amintire cu citate din scrisorile, jurnalele și scrierile fragmentare ale Christei T., recurgând uneori la anumite întâmplări din viața ei, intercalate episodic ca mici istorioare povestite în mod tradițional, însă și inventând discuții tot atât de imaginare, cum ar fi cea cu Gertrud Born, prietena comună din timpul școlii, pentru a contura figura Christei T., — această retrospectivă rememorative care nu este expusă nici o clipă într-un stil de relatare distanțat, ci mereu în stilul verbal al monologului interior sau al unei discuții imaginare, se dovedește a fi un pasionant tratat despre «marea speranță sau despre greutatea de a spune "eu"».

Dacă pe Christa Wolf o interesează să exprime artistic exemplara istoricitate a unei vieți anumite, ficțiunea și istoria sub forma unor documente reale intrând într-un fertil raport epic de tensiune, Härtling, în schimb, pune în *Familienfest* tocmai acest raport, în mod general, sub semnul întrebării. Așa după cum romanul este subintitlat «Sfârșitul povestirii», Härtling încearcă literalmente o denunțare a povestirii ca fiind o însumare de prezumții și supoziții nedovedite, camuflată sub un vâl, din afară aparent obiectiv, de date și fapte care fără o interpretare, sînt inutile. Acest pesimism istoric devine tematic prin protagonistul romanului lui Härtling — figura mascată autentic a filosofului Georg Lauterbach din Tübingen, care, în tinerețea lui, impresionat de idealurile revoluției din 1848, s-a angajat politic, a fost izgonit din țară de Restaurație, s-a dus la Grenoble, a revenit mai târziu și a reprezentat academic această concepție a istoriei la Tübingen. Și așa cum Christa Wolf montează în romanul ei materialul de citate autentice al modelului istoric al Christei T., Härtling utilizează extrase din eseurile filosofice ale lui Lauterbach.

Deci, în vreme ce limitarea citatului și a montajului la problematica individului reușește artistic la Christa Wolf și eșuează, pe cît se pare, la Härtling, în alte două romane sînt continuate în mod deslușit căi a căror origine poate fi detectată la Döblin, bine înțeles fără a atinge pe deplin efectul artistic al acestuia. Günter Grass s-a despărțit în ultimul său roman, *örtlich betäubt* (Anesteziat local) (1969), de protagoniștii mic-burghezi din primele sale trei romane și a abandonat totodată orizontul narativ mic-burghiez care determină atitudinea narativă a primelor lui romane. În locul naratorilor mic-burghezi, Oskar Matzerat în *Die Blechtrommel* (Toba de tinichea) (1959), Pilenz în *Katz und Maus* (Șoarecele și pisica) (1961), troul din *Hundejahre* (Ani de cline) (1963), apare fostul inginer specializat în fabricarea cimentului și actual profesor de germană și istorie Starusch. Arta vitală a fabulării, care în primele romane trebuie înțeleasă ca fiind în relație cu caracterul mic-burghiez, lasă locul unui nou stil lucid care corespunde conștiinței intelectuale lui Starusch. Astfel se naște o povestire la persoana întâia, în care destinderea reflecțiilor, corecția realității prin interpretarea pînă la capăt a diferitelor posibilități mentale, abandonarea dezvoltării continue după modelul înșiruirii episodelor din *Blechtrommel* sau *Hundejahre*, după schema «a fost o dată», specifică cronicii, oglindesc deci conștiința lui Starusch, prin a cărei concepție este filtrată imaginea redată a realității.

Atitudinea narativă, stilul romanului și forma de montaj ca principiu constructiv al romanului sînt deci privite ca fiind corelate conștiinței lui Starusch și atitudinilor cognitive reprezentate de el.

(...) Lui Grass nu i se poate reproșa că utilizează trăsătura stilistică literară a montajului, ci faptul că vrea să prepare montajul în așa fel încât să fie cât mai consumabil pentru cititorul mediu, falsificându-l artistic în realizarea lui. În locul montajului direct ca principiu constructiv al romanului său, el literaturizează tehnica: dintr-un element structural se naște astfel metaforica tehnicii filmului sau, dacă vrem, vocabularul scenic al unui scenariu ratat. De îndată ce Grass reușește să depășească această metaforică fatală, el realizează montajul într-un mod mult mai adecvat. Acesta devine atunci oglinda unei conștiințe care este expusă fluviului de informații ce se revarsă asupra ei și care, străpungînd treptat această suprafață, distilează cunoașterea.

Deja în primele două romane ale lui Uwe Johnson — amestec de amintiri, discuții, porțiuni narative (*Mutmassungen über Jakob*, 1959), și de întrebări și note ale ziaristului investigator Karsch, *Das dritte Buch über Achim* (A treia carte despre Achim) (1961) —, montajul ca principiu constructiv al unui text alcătuit din cele mai eterogene elemente joacă un rol esențial. Doar cel de-al treilea roman, *Zwei Ansichten* (Două puncte de vedere) (1965), care, asemeni cărții lui Böll, *Und sagte kein einziges Wort*, este povestit alternativ din perspectiva celor doi protagoniști, reprezintă o excepție prin structura sa convențională. Johnson a revenit în cel de-al patrulea roman al său, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* (Aniversări. Din viața Gesinei Cresspahl) (1970), la forma complexă a primelor sale cărți și a extins considerabil spațiul care cuprindea realitatea prezentată de el pînă atunci. (...) Pentru Johnson este decisivă și aici problema de conștiință, care rezultă din confruntarea dintre eu și realitate: cum îmi pot păstra integritatea persoanei mele într-o realitate care subminează vădit această integritate? Sau formulat direct: cum este posibil să nu devii complice într-o lume care în mod evident se acoperă de vinovăție? În același sens se îndreaptă întrebarea retorică pe care și-o pune Gesine Cresspahl, spre sfîrșitul romanului, într-unul din monologurile ei meditative: « Unde se află Elveția morală în care să putem emigra? »

Chiar dacă intenția lui Johnson este prea evidentă (...), nu trebuie totuși să trecem cu vederea că în acest roman sînt implicate considerabile probleme formale. În vreme ce Grass metaforizează tehnica montajului în *örtlich betäubt* și îi falsifică astfel efectul artistic, și în citatele lui Johnson din *New York Times* se poate recunoaște în realitate un adaos de ficțiune neformulat. Căci doar cele mai puține citate din ziare sînt strict autentice. Ele sînt mereu traduse, iar autorul le aranjează. Acest lucru poate fi justificat atîta vreme cît aceste citate răsar ca insule purtătoare de informații în fluxul verbal al conștiinței. Chiar dacă Johnson realizează, în ceea ce privește intenția, un montaj obiectiv, lucru indicat frecvent de valoarea pe care o capătă poziția citatelor, fiind plasate la începutul fiecărui capitol, autorul se amestecă totuși ca un aranjor mut în această documentație cuprinzînd material din realitate. Doar spre sfîrșitul romanului apar unele extrase din ziare, care sînt definite drept citate literale (doar traduse), prin adăugarea mențiunii: © by the New York Times Company ». Însă de cele mai multe ori aceste citate din presă apar într-un rezumat de referiri în spatele cărui se află fără îndoială autorul Johnson.

Încă un aspect critic mai trebuie semnalat la adresa structurii de montaj a romanului. Este vorba de un reproș valabil, în anumite limite, și pentru primele două cărți ale lui Johnson. Povestea Gesinei despre mama ei, reflecțiile ei, monologurile meditative se transformă deseori greu sesizabil în extrase din scrisori sau discuții, care nu pot fi întotdeauna localizate cu certitudine; aceasta cu atît

mai mult, cu cât deosebirea dintre scurtele părți tipărite cursiv și restul cărții este suficient de artificială. Cu toate acestea, se poate spune despre romanul lui Johnson că recurge încă o dată, pe linia lui Dos Passos și Döblin, la citat și montaj, utilizându-le în mod cât se poate de conștient ca elemente structurale pentru a surprinde complexa realitate modernă ca fundalul în ale cărui raporturi sînt implicare și personajele romanului său.

Între Johnson (care slujește aici drept exemplu) și citatul absolutizat al unui Chotjewitz sau Heissenbüttel, pentru care limba în general devine un arsenal de prefabricate verbale, se află o cezură ideologică. Pentru Johnson creativitatea verbală și ficțiunea filtrată prin reflecție a romanului mai sînt încă premise valabile ale muncii lui. Citatul și montajul nu reprezintă decît elemente utilizate pentru a putea surprinde o realitate tot mai complexă (indeosebi mediul metropolitan). Heissenbüttel pune aceste premise, la modul general, sub semnul întrebării. Cînd Heinrich Vormweg, în *Briefwechsel über Literatur* (Correspondență despre literatură) (1969) cu Helmut Heissenbüttel, constată indirect, în legătură cu aceasta, «că nu mai putem aborda direct lucrurile, ci doar să le cităm...» și continuă: «Aceasta include descoperirea conștiinței ca un conținut al limbii, cu toate consecințele», elemente ca citatul și montajul își pierd funcția structurală. Pe măsură ce totul devine citat potențial, citatul își pierde caracterul de trimitere și devine reproducere mecanică, estompînd toate deosebirile. Același proces se repetă și în cazul montajului. Cîtă vreme nu mai sînt montate decît prefabricate verbale, se pierde orice valoare artistică, dată de poziția montajului. Din montaj se naște colajul mecanic care, după cum îl descrie Chotjewitz însuși, luînd drept exemplu romanul său, *Vom Leben und Lernen*, combină materialul în mod cu totul întîmplător. Rezultatul îl constituie renunțarea la roman ca realizare artistică individuală și singulară. Într-o anumită măsură, după cum ne-a arătat Chotjewitz, autorul se lichează pe sine însuși. El nu vrea să apară ca «betonist al realității» ci să furnizeze cititorului material secundar din care acesta să-și compună propriul său roman: «Trebuie să compuneți cartea în minte, iar eu vă voi fi de ajutor la fabricarea ei. Eroul romanului sînteți dumneavoastră, este oricare dintre dumneavoastră...» Acesta ar fi punctul terminal, accentuat din punct de vedere ideologic, al evoluției, revocarea romanului ca produs artistic burghez. O consecință spre care tinde de fapt și Heissenbüttel, deși, spre deosebire de Chotjewitz, el nu recunoaște pe față acest lucru.

Astfel, pornindu-se de la Döblin, prin schițarea prefacerilor formale suferite de elementele structurale citat și montaj în romanul german pînă în momentul de față, se poate trasa o istorie integrală a romanului modern, care, în anumite condiții, ar putea duce la un impas artistic. Prin extinderea citatului în colaj, se semnalează, după cum constată pe bună dreptate Renate Matthaei în prefața cărții ei *Grenzverschiebung* (Deplasare a granițelor) (1970), o anume incertitudine a unei literaturi, care «și-a pierdut conștiința de sine ca oponent al societății», care «nu-și mai verifică premisele și voalează limba, ca tehnică».

În românește de GABRIEL BERKES

RADU POPESCU

ZAHARIA STANCU

I

Zaharia Stancu s-a născut la sat, era fiu de țărani, și a rămas, pînă în ultima clipă a vieții, ireductibil țaran, și nemaipomenit de țaran. Aceasta, sub cele mai desăvîrșite, cele mai convingătoare sau — cele mai înșelătoare aparențe orășenești. În lumea noastră socială, cu deosebire în lumea noastră intelectuală — atît de plină, pînă mai acum cîțiva ani, de oameni sosiți direct de la sat, de oameni născuți și crescuți pe ogoare și bătăture țărănești, încît faptul de a fi născut și crescut la oraș, aproape că dădea complexe de inferioritate, dacă nu chiar de culpabilitate — nimeni nu părea mai puțin țaran, nimeni nu părea mai citadin decît Zaharia Stancu, din Salcia Teleormanului. La Liviu Rebreanu, de pildă, se vedea, și se vădea, origina țărănească. De asemenea, la Octavian Goga, sau la Demostene Botez, ca și la alții alții, din generații mai tinere, ca Mihai Beniuc sau Marin Preda, pînă azi. La cei mai mulți, prin numeroase semne, prin manifestări felurite, se vedea și se vădea, într-un chip, în general, nespuse de plăcut —, originea aceasta și chiar baștina regională, stratul sătesc, adînc, dens, indelebil. Se citea începutul, se distingeau perfect adaosurile succesive, și totul, fiind, în diferite grade, armonic, era clar, străveziu.

El, Stancu, părea născut între ziduri de beton, părea să fi învățat a face primii pași pe parchete și covoare, părea să fi fost legănat la căldură de calorifer, plimbat

* O ipoteză, formulată în cadrul unei cuvîntări rostite la Uniunea Scriitorilor cu ocazia împlinirii a doi ani de la moartea lui Zaharia Stancu.

prin parcuri, școlit în colegii grave și severe, familiar în cele mai confortabile cafenele, în cele mai fine și mai scumpe restaurante. Părea turnat în «cupa» celor mai buni croitori, și schimba, și purta costumele, cămășile, cravatele cele mai pretențioase, cu o aderență naturală, cu o nonșalanță, nu de mulți egalate. Până a ajunge la o situație materială care i-a îngăduit să aibă o locuință confortabilă, să se înconjoare de obiecte de artă, de mobile elegante, de cărți rare, se luptase, cu sete aprigă și cu grele privațiuni, să ducă o existență decentă, nu putea trăi decât în curățenie, igienă, corectitudine vestimentară. Respingea «debraille»-ul — foarte curent, și, nu de puțini chiar cultivat, pe vremea tinereții lui —, respingea lăbărtarea de orice fel, a manierei ca și a limbajului, respingea, cu silă dacă nu chiar cu violentă iritare, gluma «porcoasă», expresiile vulgare, cuvintele obscene și conversația pornografică, fapt care umplea de mirare pe cei mai mulți. Mînca foarte puțin, nu bea alcool — aproape de loc, era de o sobrietate ce atingea abstenența. Pentru el, «chef» însemna zece cafele negre și o sută de țigări pe noapte, iar la chefurile celorlalți participa, puțin vorbăreț, cu toate aceste trăsături, susținute de privirea lui verde, cînd sfredelitoare, cînd absentă, — aducînd, deci, o notă mai curînd refrigerentă, de natură să pună surdina pe tonusul petrecăreț și pe tonul revărsat. Detesta «viața de boem», care, în perioada de punte dintre sat și oraș, de trecere dela țărănie la burghezie, era condiția, impusă de precaritatea mijloacelor materiale, a aproape tuturor intelectualilor tineri, fiind considerată, printr-un consens ipocrit și consolator, drept pitorescă; în realitate, era umilitoare și plină de toate variațiile pericole, mai mici sau mai mari, ale declasării. Stancu s-a ferit de ea, și de «stilul» ei, ca de o boală. Fapt ciudat, paradoxal: omul acesta cunoscuse pegra, trăise, un bun moment, în lumea și în legile ei, și, într-o ipoteză absurdă, cred că ar fi fost în stare să reia experiența, păstrîndu-se nealterat. Dar refuza, ura de moarte, boema, fie și cea mai inocentă.

Toate acestea se îmbinau strîns, solid, fără fisuri, în portretul unui citadin «născut, nu făcut», rafinat și stilizat prin succesiune de generații, ba chiar, dacă utilizăm cuvîntul în întreagul lui înțeles moral — nu în acela îngust și superficial, care se referă numai la îmbrăcăminte —, *dandy*. În sfîrșit, Stancu era gazetar, scriitor, om politic, — profesiuni și activități, prin condiție indispensabilă, genetică, urbane.

Încît, știindu-le pe toate — mai mult sau mai puțin pe toate — văzîndu-le, era imposibil să nu respingi realitatea, în orice caz, să nu te întrebi, nedumerit, neîncrezător. Cum? Omul acesta — desculț și zdrențăros pe ulițele unui sat amărît, din Bărăganul anterior primului război mondial? Omul acesta — cu caii la pascut sau încălecați pe deșelate, prin miriștile cîtorva cătune prizărite, Salcia, Stănicuț, Cîrlomanu, Viorica, Izbiceni? Omul acesta — făcîndu-și educația în brutalitatea relațiilor țărănești, asistînd la bețiile și bătăile sălbatece de la nunți, pornite cu toamea sordidă a zestrei, și încheiate cu oribilul ritual al gropei? Și respirînd pestilențele din cîrciuma lui Toma Ocî sau Bucîuc, sorbind detaliile monstruoase ale furturilor, violurilor, crimelor, făptuite cu diuimul în acea mizeră așezare omenească? Sau observînd-o curios, alături de frați și surori, pe mamă-sa, cum aduce pe lume alți frați și surori? Și slugă la Bănica Vurtejanu, băcan din Alexandria, și ucenic de tăbăcărie la Rușii de Vede, și argat, și vagabond, și vînzător de ziare, giolar și cuțitar? Haimana fără căpătîi, dormind pe pămîntul gol, mîncînd de pomană, adăpostindu-se prin hrube infecte și prin jechoase bordeluri de provincie și de mahala, fugar, *out-law*? Și toate acestea, în perioada decisivă a primelor impresii, a primelor observații asupra vieții și oamenilor, a imprimărilor rapide și a convingerilor pasionate, în perioada de formare a insului moral și fizic, care rămîne armătura interioară, fundamentală, a oricărui om, oricît ar încerca s-o modifice, s-o remodeleze, sau oricît ar depăși-o, și în oricîte direcții mai tîrziu?

Ei, da, Zaharia Stancu era acest om, și era mai țăran decât oricare altul. Dar aceasta nu se vedea, și nu se vădea la el, decât rareori, prin semne deosebit de fugare, și chiar vagi, ca fulgerele slabe care, în unele nopți senine, clinează din când în când la orizont, departe, lăsându-te a bănuî o nevăzută dar masivă acumulare de nori și electricitate.¹ Și nu pentru că se adaptase perfect la o altă condiție socială, nu pentru că își modificase cu perseverență și eforturi grele, armătura originară de care pomeneam, nu pentru că își țesuse, cu migală și tenacitate, o psihologie nouă, sau pentru că urmărea setos, uitarea. Nu, ci pentru că în el, dialectica interioară a saltului social se desfășurase, și poate că nu se încheiase încă pe deplin, cu o complicație neobișnuită, alimentându-se din contradicții numeroase, profunde și dramatice.

¹ De pildă, modul de a pronunța cuvîntul «pline», cu un ton pe care vocea lui mai curînd înneacă—soprită nu o dădea nici unui alt cuvînt, cu o rezonanță pe care, acestui cuvînt împomcolit, înfipt în i, nu i-am auzit-o în nici o altă gură; și modul în care mînca pîinea, păstrînd bucată mai cît timpul în mînă, rupînd rar și măsurat cite un mic fragment, pe care-l mesteca încet și îndelung. Sau de pildă: ducîndu-mă odată la el acasă, l-am găsit zăcînd în pat, gripat zdrăvăn, febril, zguduie de frig; era, desigur, foarte învelit, dar învelit într-un mod ciudat, nu cu plapumă, ci, nștiu cum să spun, cu vestimente: întii cu un pardiesiu, peste care era aşternut un pulovăr, peste care un halat de casă, peste care o jachetă, apoi un veston de interior, toate de cea mai fină calitate, dar de culori şi forme diferite, inegale, nepotrivite, aluneclind cînd într-o parte cînd într-alta, acoperînd cu totul insuficient, dînd o imagine atît de neaşteptată încît mi s-a părut că-l văd acolo nu pe elegantul şi pluri-inalt-demitarul Zaharia Stancu, ci pe Darie al lui Tudor şi Mariei din Omida, cel îngrijit de gilci şi de friguri de moaşta Dioaica, zăcînd pe cuptor sau pe prispă, dîrînd, şi învelit cu «toale» şi; căzută alături de pat, o amplă, călduroasă, îmbietoare plapumă de mătase. De pildă, cu «toale» şi; căzută alături de pat, o amplă, călduroasă, îmbietoare plapumă de mătase. De pildă, în sfîrşit: dacă aveai ghinionul de a fi posesorul unei oarecare diplome de doctorat, mai ales străină, tot aştepta, în relaţiile cu el, o soartă de loc plăcută. Nu mai aveai nume, nu mai aveai nici ună, o altă calitate, parcă nu mai aveai nici chip; şi nu-l mai azeai spundindu-ţi decît: «domne doctor!» o altă calitate, parcă nu mai aveai nici chip; şi nu-l mai azeai spundindu-ţi decît: «domne doctor!» o altă calitate, parcă nu mai aveai nici chip; şi nu-l mai azeai spundindu-ţi decît: «domne doctor!»

«domne doctor!» po un tot făcînd din ironie aproape sarcastică, dar şi dintr-o tînjală aproape invidioasă, complexul şaranului sîrac, bătut de toate vînturile, trecut prin toate experienţele şi vijeliile vieţii, obligat la autodidacticism cardiovascular, faţă de eroii cuminşi ai monotonei aventuri universitare... Şi alteole, pe care trebuia să ştii să le surprinzi şi să le descifrezi.

observînd transformările extraordinare pe care socialismul le-a adus în viața țărănimii.

Totuși, Stancu făcuse din natura lui țărănească, din fibra intimă — care se prelungea în el atît de viguros — a țărănimii, un secret. Un secret pentru alții, pentru că era un secret pentru sine. Pentru că era — în sufletul lui, în amintirile lui, în senzațiile, în toată ființa lui — plină de un conținut misterios, chinuitor, asupra căruia s-a aplecat, îndurerat, însîngerat, dar fascinat, de aproape sau de departe, ani după ani, zeci de ani. Ca asupra unei prăpăstii întunecate și colcăitoare, ca asupra unui ocean viind sub cețuri, ca asupra unei guri a iadului. Care să fi fost cauzele?

Zdrobitoarea majoritate a intelectualității noastre din trei, patru generații, a trecut din condiția țărănească în cea orașenească, în cea burgheză, oricît de mare ar fi fost distanța, oricît de dificil ar fi fost drumul, fără ruptură, fără conflict, fără urmă de dramă. Dorurile, tînjala, nostalgiile sătești care i-au încercat pe cei mai mulți, și pe care unii dintre ei le-au exprimat atît de convingător, atît de frumos, o dovedesc. Mai curînd, îi stingherea orașul «apocaliptic» în a cărui atmosferă, procesul de adaptare le-a fost, unora, destul de silnic. Setea de întoarcere spre satul copilăriei, al tinereții, spre «paradisul» rural rămînea mereu vie, și mai toți înaintașii sau urmașii, ar fi putut suspina, odată cu Goga:

*«De ce m-ați dus de lîngă voi.
De ce m-ați dus de-acasă?»...*

Nu și Zaharia Stancu. El, nu.

El nu a plecat din sat pentru a putea continua să învețe, la liceu, apoi la universitate, cum făceau cei mai mulți, urmînd apoi să-și valorifice diplomele prin implantarea în oraș. Nici pentru a învăța o meserie, care să-i dea o condiție materială superioară celei plugărești, din ce în ce mai amară. Nici măcar pentru a-și «căuta norocul», în alte spații, în alte medii, în alte perspective. În sfîrșit, pentru nici unul dintre motivele care îi mîneau pe tinerii fii ai familiilor țărănești, s-o pornească, cu traista-n spinare, spre orașe, în număr din ce în ce mai mare. În fond, — un singur motiv: sărăcia de masă a țărănimii, evoluînd din ce în ce mai rapid spre mizerie crîncenă, odată cu înmulțirea populației, adică cu înmulțirea familiei pe sfoara de pămînt strămoșească (sau «pe lot», cum spune Marin Preda), în cadrul de fier al regimului burghezo-moșieresc. Constrîngerea fiind obiectivă, și părinții și copiii, și familia și satul, se conformau în deplin acord, inițiativa, hotărîrea pornind de la «bătrîni», de la părinți. În aceste condiții, cum spuneam mai sus, nici legătura cu familia, nici legătura cu satul nu se rupea, chiar dacă cu noile adaptări ale celui plecat se mai subția, acordul inițial excluzînd conflictul ulterior. Intervenea distanța, dar se păstra contactul: părinții făceau vizite periodice la oraș, cu merinde și cu sfaturi; tinerii licești și studenți își petreceau vacanțele în sat, în casa părintească, și mai ieșeau la coasă, la secere, la cules. Cu anii, cu absorbirea celor plecați în cariera orașenească și în familiile pe care ei înșiși le întemeiau, se rărea și contactul. Dar rezista, dăinuia (în afară de cazurile de îmburghezire grotească, de arivism feroce) comuniunea sufletească. Fenomenul, așa dar, era de drum neted, de continuitate morală pe alte trepte.

Nimic din toate acestea, în cazul lui Stancu. El n-a năzuit să ajungă la oraș: *el a vrut să plece din sat*. El n-a urmărit să facă studii: *el a vrut să plece din sat*. El n-a jinduît să dobîndească o altă condiție materială, să urce pe scara socială, să ajungă «domn»: *el a vrut să plece din sat*. Nici un soi de proiecte, nici un dram de ambiții, nici un început de consens familial, de hotărîre gîndită, cîntărită, calculată. Ci o obsesie, înfiripată, dilatată, sub forța impresiilor de copilărie, un impuls

din ce în ce mai poruncitor, pe care, în pragul adolescenței, nu l-a mai putut stăpîni, căruia a trebuit să-i dea ascultare: să se rupă, să iasă, să fugă! Fără a se întreba spre ce, spre unde, spre cine se îndreaptă. Orbește! Ca toți cei ce evadează, din ghetou, din lagăr, din ocnă. Să scape, să spargă cercul infernal!

Căci el a văzut și a trăit viața satului și viața țărănimii, ca pe un blestem, ca pe un infern. Și, obiectiv, această viață, în primele două decenii ale veacului, era un infern. Dar subiectiv? Dar în alcătuirea sufletească a unui tânăr născut, crescut, format, în această viață? M-am referit, ceva mai sus, la legătura afectivă cu satul, la solidaritatea morală cu viața țărănească, a mai tuturor intelectualilor porniți din această lume. Nu și a lui Zaharia Stancu. Pentru el, viața aceasta a fost o neîncetată suferință. Nu numai, desigur, din cauza foamei, mizeriei, muncii abrutizante,¹ ci, poate în mai mare măsură, din pricina universului uman, a atmosferei morale, a brutalității relațiilor și a egoismului tuturor acțiunilor, a manifestării neîncetate a instinctelor și a tăcerii totale a sentimentelor, a înapoierii culturale, etc. etc. Totul îl durea, îl jignea, îl sufoca. Iar el, treptat, ajungea să respingă, să urască totul. Era, oare, viața lui în lumea satului mai grea decît a altuia, era soarta lui mai vitregă decît a tuturor? Mai mult decît probabil că nu. Pe aceeași treaptă economică, viața țăranilor era foarte asemănătoare, în colectivitate, ca și în familie: uniformitate în muncă, în locuință, în îmbrăcăminte și hrană, uniformitate în moravuri, educație, mentalitate, uniformitate în gesturi, plăceri, jocuri, ba și în vicii. (Adaptarea fiecăruia la condițiile de viață ale tuturor, era, ca să zic așa, congenitală, ca și împăcarea, resemnarea, stoicismul). E foarte greu de presupus că lui Zaharia Stancu i-a fost hărăzit de soartă, în universul satului și al familiei sale, un tratament deosebit, de pedeapsă. Dar el era, desigur, deosebit de ceilalți, printr-o sensibilitate mai vie, o impresiabilitate mai profundă, o nervozitate mai ascuțită, care se manifesta, uneori, aproape maladiv, în totul, printr-o personalitate mai complexă, condusă de spiritul observației, dominată de imaginație și vis, muncită de aspirații vagi dar poruncitoare. O astfel de natură l-a abătut de la procesul adaptării congenitale, și i-a interzis soluția lentă, anesteziantă, a împăcării, a resemnării de clipă cu clipă. Încît, existența lui a fost, dimpotrivă, a unor procese contrare celor obișnuite: dezadaptare, dezintegrare, conflict, — care au evoluat foarte rapid, și s-au manifestat prematur: de mic copil trebuie să fi avut o tulburare conștiință de « străin », care s-a semnalat, tot atît de curînd, în ochii nedumeriți ai celorlalți. Din, cum se spune, fragedă copilărie, el a devenit, pentru toată lumea, « dințosul », « colțosul », porecle excelente, care nu dezvăluiau decît adevărul despre ceea ce părea a fi caracterul acelui copil, fiind încă realmente comportările lui, de permanentă insatisfacție, de opoziție, de refuz. Ca și de violență: « colțosul » e mereu cu cuțitul la brîu, e meșter precoce în arta de a « împunge », și nu ezită s-o facă, la nevoie, cît ai clipi. Dar « colțosului » și « dințosului », li s-a adăugat —, curînd, « șchiopul ». Aci, da, soarta s-a arătat mai vitregă cu Stancu decît cu ceilalți: infirmitatea, oricît de ușoară (și a lui, amintire crudă a, probabil, unei poliomielite, era foarte ușoară) era cea mai teribilă diminuție a unui om, în lumea țărănească, a cărei viață era condiționată implacabil de capacitatea efortului fizic. Sursă nesecată de compătimire sau dispreț, ca și de glume brutale, porecle usturătoare, batjocură grosolană, infirmitatea a contribuit mult, fără îndoială, la

¹ Întrebat odată, pentru completarea de formulare birocratică, despre « vechimea în cîmpul muncii », Stancu, care tocmai urma să împlinească șaiszeci de ani, a răspuns recu: cincizeci și șapte de ani. Într-adevăr — a explicat el, apoi —, de pe la vîrsta de doi, trei ani, făcea « muncă salariată »: alături de ceilalți copii ai satului, era angajat (tocmeala o făceau, bineînțeles, părinții) să plivească buruienii pe răzoarele grădinarilor bulgari din preajma Sălciei, cu o simbrie derizorie, aproape simbolică, dar care pentru părinți, pentru sărăcia acestora, reprezenta, totuși, ceva).

înfrîparea și la adîncirea complexului de exasperare a băețandrului Stancu, față de lumea lui maternă, și a biciuit impulsurile lui de ruptură, de evadare.

Aceste sumare sugestii — conforme, însă, cu biografia copilăriei și primei tinereți a lui Zaharia Stancu, cu zgîrcitele amintiri pe care el le-a împărtășit direct, și, în primul rînd, cu opera lui de prozator — pot constitui o ipoteză tardivă pentru înțelegerea unui fapt deosebit de rar în acea lume, și, altminteri, inexplicabil: fuga scriitorului din sat, evadarea lui din universul țărănesc. Că a fost fugă, că a fost evadare, o dovedește urmarea, *à court terme* și *à long terme*: aventura, vagabondajul neîncetat, mizeria și mai cumplită, contactul cu mediile umane cele mai joase, cu pegră, pierderea identității sociale, declasarea. Nici nu putea rezulta altceva, la vîrsta lui, la lipsa de pregătire de orice fel, la totala neîndrumare, toate ascunse în furia, în explozia unei îndelungate acumulări de desperare haotică. Căci unde fugea acest adolescent, spre ce fugea? N-avea nici cea mai mică idee; știa numai de unde fugea, de ceea ce anume fugea. Și poate că, instinctiv, hereditar, știa, — în sfîrșit, simțea — spre ce anume nu fugea: spre condiția de orașan, de « domn », care în mintea lui acoperea și amesteca perfect pe moșier și pe burghez, oamenii care locuiesc la oraș (sau în mărețe conace izolate, îndepărtate), care se îmbracă nemțește, dar a căror îndepărtată prezență țărănul o simte ca ghieră, pînă în măruntaie. Groaza, oroarea de acest orașan, o supsesse odată cu laptele mămă-sii, o avea în sînge. Totuși pe întinderea țării, nu existau decît aceste două forme de așezări omenești: satul și orașul. Între ele, adică fără niciunul dintre ele, nu se putea trăi. Fuga de sat te ducea, vrînd-nevrînd, în oraș. Dar orașul îl primea, oare, pe singuratic, pe sărman, pe fugar, pe evadat? O, nu! Ca să pătrunzi în orașul, « cu paratrăznetul în stea, și luminat de gală-n bezne, ca o navă », ca să trăiești în oraș, pe linia de plutire, trebuia să intri « prin centru », adică printr-o formă de încadrare și de supunere de clasă foarte riguroasă. Celui ce intra pe la barieră, pe la margine, orașul îi deschidea imediat, sub picioare, o trapă largă, prin care căutătorul « al-tei vieți » cădea în bezele subteranei, în colcăiala respinșilor, a învinșilor, printre epave: în lumpen-proletariat, în pegră. Asta făcea orașul, cu tinerii apostatați ai satului, o făcea fie că era Roșiorii de Vede sau Alexandria, fie că era Bucureștii, fie că era Parisul sau NewYorkul. Și asta i-au făcut, și lui Zaharia Stancu, toate orașele prin care timp de vreo trei, patru, poate cinci ani, l-au dus drumurile evadării lui din sat.¹ El a alunecat prin trapă, a căzut în țara nimănui dintre sat și oraș, refuzat de amîndouă, sau refuzîndu-le, pe fiecare într-un fel, dar pe amîndouă, și a ajuns în lumpen-proletariat și în pegră. (Ar fi existat desigur o altă cale, aceea a proletarizării, a alegerii muncii industriale, și a încadrării, prin aceasta, în proletariat. Stancu n-a găsit această cale: poate că n-a întîlnit prilejul nimerit, poate l-a ocolit, ori prea tînăr și prea țărăn pentru o muncă atît de necunoscută, atît de nouă, poate că a fost împiedicat de infirmitate sa, cine poate ști?) A devenit un declasat, și a cunoscut toate tribulațiile și primejdiiile declasării, de-a lungul cîtorva buni ani de picarism, de picarro zdrențăros, flămînd și sumbru. La aceasta l-a condus actul său de renegare interioră a satului, de apostasie față de țărănime, — și prin aceasta l-a plătit. A fost o perioadă crîncenă a vieții lui această traversare a deșertului, această cădere « din lac în puț », cu atît mai crîncenă cu cît aventura individuală se desfășura sub semnul nemilos al unei uriașe aventuri a țării, a lumii întregi, — războiul mondial, primul. Că nu i-au albit oasele în deșert, că nu a

¹ Trebind, odată, cu el, în mașină, prin Ploiești, mi-a arătat, cu un gest scurt, o construcție joasă cu vitrine, încadrată între altele asemănătoare, de uliță comercială (orașul nu era încă atît de transformat ca azi) și mi-a spus, cu laconismul simplu și rece care îl caracteriza ori de cîte ori comuna o amintire veche: « Aici era o farmacie, farmacistul locuia în spate, am fost slugă la el vreo cîteva luni ».

fost înghițit de nămolosele ape prin care a trebuit să înnoate spre a răzbi la mal, spre a se înălța din nou la suprafață, aceasta se datorește oțelului moral deosebit de nobil din care era făcut: al originii sale, al personalității sale. Și, fără îndoială, idealului literar, steaua poeziei fiind singura, mereu fixă și vizibilă pe cerul furtunos și întunecat al tinereții sale.

Dar, deklasat, Stancu va rămâne, în sufletul său, încă multă vreme. Nu va mai fi vagabond, dar fugar tot va fi, chiar când va avea domiciliu permanent, profesiune, singuranța vieții materiale, nevastă și copii. Nu va mai fi afară din lege, dar evadat va rămâne. Om între clase, refuzînd-o pe a doua, după ce o părăsise pe prima, lipsit de apartenență socială interioară, Stancu simțea că nu are identitate, deși avea nume, ba avea chiar și renume. Aceasta era drama lui, dar nu dinspre burghezie, în care nu avea nici o rădăcină, pentru care nu simțea nici o atracție, față de care nu avea decît ostilitate: chiar satisfacțiile pe care aceasta i le oferea, direct sau indirect, sub diferite forme, le primea fără cea mai neînsemnată mișcare de conciliere, secretă sau publică. Îi era străină, el îi era dușman: nimic mai limpede, mai definitiv, și în fond mai liniștitor. Drama era satul, țărănimea, era despărțirea de ele, era actul lui față de ele, era setea lui de împăcare, de liniștire interioară, la care nu putea ajunge decît printr-o înțelegere adîncă, pe urma unei cercetări a adevărului de sine și de ele, printr-o mărturisire de străfunduri. Pînă la acest liman, avea să rămînă dezrădăcinat, deklasat, întocmai ca în anii fugii, ai vagabondajului, ai aventurii fără perspectivă. De fapt, psihologia, aventura, drama lui Stancu, erau aceleași, numai că acum nu se mai desfășurau în mișcare, pe drumuri și în zdrențe, ci la punct fix și în costume somptuoase. Stancu a fost — de la acest detaliu am pornit — deklasatul, vagabondul cel mai elegant care s-a pomenit vreodată.

Drama aceasta va dura ani mulți și lungi — anii în care pe figura lui atît de frumoasă, bărbătească și delicată, cu pielea subțire și oasele fine, s-a așternut acea mască sumbră, acel reflex de cenușe, cu care l-am cunoscut noi, — acei dintr-o serie mai tină, cei ce, totuși, am putut să-l apropiem și să-l însoțim o bună bucată de viață —, mască pe care abea spre bătrînețe, spre încheierea operei sale de romancier, au început s-o mîngie, rar, cîteva raze de lumină tardivă. Consumarea înceată și dureroasă a acestei drame, încheierea ei, (niciodată deplină, cred, din punct de vedere strict intim) sînt, poate, apte să propună o ipoteză cu privire la despărțirea tranșantă a acelor două mari perioade ale creației sale: versurile și proza.

II

Să trecem repede peste perioada versurilor.

Timp de douăzecișicinci de ani și mai bine, Zaharia Stancu a scris versuri, publicînd o numeroasă serie de volume, începută cu *Poeme simple*, în 1927, continuată cu *Albe*, *Clopotul de aur*, *Pomul roșu*, *Iarba fiarelor*, și încheiată nu definitiv, dar pentru un lung răstimp, cu *Anii de fum*, în 1944. Trecuseră trei ani de cînd Călinescu îl înscrise în istoria literaturii ca poet, și numai ca atare, și Stancu continua, pe aceeași linie. Călinescu nu acordase nici o importanță, și aproape nici o atenție, celor vreo două romane pe care Stancu le publicase în acei ani. Dar — ceea ce este mai, și altfel, concludent — Stancu însuși nu le acorda nici importanță, și nici măcar vreun simplu interes patern, de autor. Întreg unghiul compasului său literar era deschis asupra poeziei, — a lui, sau a altora: a publicat «Antologia poeziilor tineri», a tradus și publicat în volum pe Esenin. Lăsîndu-l la o parte pe gazetar, Stancu e poet, și numai poet. Trăsăturile poeziei scrise de el de-a lungul unei pătrimi de veac, văzute de sus, sînt după cum se știe: o vitalitate viguroasă și chiar explozivă, exprimată cînd în cîntec tunător, cînd în stilizare grațioasă; gustul pentru evocare, sau

căderi și decăderi, secrete și nu prea, în sub-umanitate, relații întemeiate pe un egoism feroce, reflectate în înșelăciune, violență, ură, moravuri degradante, obiceiuri păstrate parcă numai pentru cruzimea lor. Două capodopere ale lui Stancu, *Costandina* și *Gropa* încrîncenă carnea. Nefericita Costandina, cu zîlnicele ei drumuri epice între locuința satului său și locuința familiei « de lingură », fiecare încheiat cu o bătaie bestială, această nefericită, zic, abea rămasă văduvă, devine o nimfomană deșănțată, și procrează, cu circari pitici, trecuți o noapte prin sat, oameni pitici, înclinați spre alcoolism. În momentul de maximă concentrare și purificare sufletească al înmormintării mamei (*Ce mult te-am iubit*), două dintre fiicele răposatei se iau la ceartă și aproape la pâruială pentru o pereche de papuci, iar ginererele îl fură la socoteala praznicului pe cumnatul său; în acest timp, un țăran nonagenar e ucis în bătaie de către nepotul său, pentru că « mîncă mult și nu mai moare odată ». *Desculț* e o pădure, un ocean de asemenea exemple, iar Sadoveanu, chiar redus la tabloul sinoptic al lui Sanielevici, sau Rebreanu, chiar judecat pe baza învinuirilor indignate ale lui Iorga, apar ca niște « enfants de choeur », în comparație cu Zaharia Stancu. Nici măcar cele mai pure icoane, cum ar fi viața de familie, marile ceremonii — nunți, botezuri, înmormintări —, jocurile copilăriei — sfințite icoane în zugrăvirea cărora chiar cei mai realiști scriitori au introdus cu extremă prudență cite o pată mai întunecată, cite o notă mai crudă — nu găsesc grație în ochii lui Stancu, care le pictează, el însuși arzînd, cu aceeași smolă neîndurătoare. Cite un gest de duioșie, măcar de omenie, e rarissim, se manifestă cu reticențe extreme și se pierde cu iuțelăfulgerului: e nevoie de un război, de o revoluție, de catastrofe care amenință viața colectivității în totalitatea ei, pentru ca unele resorturi mai umane, mai generoase să se disloce în adîncurile acestor oameni greoi și stingaci, ca sub o groasă, străveche rugină. Capacitatea de reacție morală pare amortită, ariditatea conștiinței uniformizează relațiile și chiar individualitățile: în cadrul fertil și generos al naturii, sufletul țărănesc pare de piatră. Nici măcar dragostea tinerească nu înfloreste aci, « dorul tînr și pribeag » al lui Coșbuc fiind o rudimentară, efemeră și adeseori nerușinată izbucnire de instincte, repede derivată spre căsătorie, care, prin fatalitate economică, sterilizează sufletul: la trei zile după nuntă, care a urmat unei răpiri a soarei lui Darie de către flăcăul Alviță, proaspăta nevestă în vîrstă de cincisprezece ani, e bătută sălbatec, de proaspătul soț — el însuși încă un adolescent —, care s-a îmbătat zdravăn la cîrciumă. Cît despre dragostea părintească și filială! . . . O mamă și bunică, — totuși, una dintre cele mai nobile figuri ale acestei cărți — sosită din alt sat, să-și viziteze fiica — ea însăși mamă — grav bolnavă, îi declară brutal acesteia: « Ai început să miroși a mort, fată . . . », și pleacă scîrbită. Aceeași, după o îndelungată viață conjugală, cu copii, nepoți și strănepoți, îi oferă bărbatului său bolnav, cuțitul de bucătărie: « *Na! Bagă-ți-l în piept, spin-tec-te, și mai isprăvește cdată cu vîicăreala!* . . . »

Ceea ce nu e monstruos e doar urît; ceea ce nu e urît, e neapărat pocit. Pînă și onomastica se rupe de sonoritatea tradițională, prin stridentă: bărbații se numesc Oci, Buzulete, Veve, Digă, Gulie, Pică, Uțupăr, Bozdoc, Gigoi, Dimozel, Juvete, Bubleute, Avendrea, Diș, printre care se pierde cite un Tudor, Gheorghe, Ion: femeile — Ulica, Bîca, Uche, Fîfa, Dița, Papelca, Rița, care acoperă, înneacă pe izolatele Maria, Ioana, Elisabeta.

În sfîrșit, totul constituie un univers de tenebre. În *Desculț* nu există lumină: cel mult, ici și colo, din cînd în cînd, cite un moment, cite o pată de penumbră.

Și totuși, această carte, — aceste cărți, — căci toată proza de rezistență, de durată, marea proză a lui Zaharia Stancu este *Desculț*, continuat, completat în diferite perioade și peripeții — pe care conștiința noastră națională, istorică, morală,

căderi și decăderi, secrete și nu prea, în sub-umanitate, relații întemeiate pe un egoism feroce, reflectate în înșelăciune, violență, ură, moravuri degradante, obiceiuri păstrate parcă numai pentru cruzimea lor. Două capodopere ale lui Stancu, *Costandina* și *Grapa* înrîncenă carnea. Nefericita Costandina, cu zilnicele ei drumuri epice între locuința satului său și locuința familiei « de lingură », fiecare încheiat cu o bătaie bestială, această nefericită, zic, abea rămasă văduvă, devine o nimfomană deșănțată, și procrează, cu circari pitici, trecuți o noapte prin sat, gemeni pitici, înclinați spre alcoolism. În momentul de maximă concentrare și purificare sufletească al înmormintării mamei (*Ce mult te-am iubit*), două dintre fiicele răposatei se iau la ceartă și aproape la păruială pentru o pereche de papuci, iar ginerile îl fură la socoteală praznicului pe cumnatul său; în acest timp, un țăran nonagenar e ucis în bătaie de către nepotul său, pentru că « mănîncă mult și nu mai moare odată ». *Desculț* e o pădure, un ocean de asemenea exemple, iar Sadoveanu, chiar redus la tabloul sinoptic al lui Sanielevici, sau Rebreanu, chiar judecat pe baza învinuirilor indignate ale lui Iorga, apar ca niște « enfants de choeur », în comparație cu Zaharia Stancu. Nici măcar cele mai pure icoane, cum ar fi viața de familie, marile ceremonii — nunți, botezuri, înmormintări —, jocurile copilăriei — sfîștite icoane în zugrăvirea cărora chiar cei mai realiști scriitori au introdus cu extremă prudență cite o pată mai întunecată, cite o notă mai crudă — nu găsesc grație în ochii lui Stancu, care le pictează, el însuși arzînd, cu aceeași smolă neîndurătoare. Cite un gest de duioșie, măcar de omenie, e rarissim, se manifestă cu reticențe extreme și se pierde cu iuțea fulgerului: e nevoie de un război, de o revoluție, de catastrofe care amenință viața colectivității în totalitatea ei, pentru ca unele resorturi mai umane, mai generoase să se disloce în adîncurile acestor oameni greoi și stîngaci, ca sub o groasă, străveche rugină. Capacitatea de reacție morală pare amorțită, ariditatea conștiinței uniformizează relațiile și chiar individualitățile: în cadrul fertil și generos al naturii, sufletul țărănesc pare de piatră. Nici măcar dragostea tinerească nu înflorește aci, « dorul tînăr și pribeag » al lui Coșbuc fiind o rudimentară, efemeră și adeseori nerușinată izbucnire de instincte, repede derivată spre căsătorie, care, prin fatalitate economică, sterilizează sufletul: la trei zile după nuntă, care a urmat unei răpiri a sorei lui Darie de către flăcăul Alviță, proaspăta nevastă în vîrstă de cincisprezece ani, e bătută sălbatec, de proaspătul soț — el însuși încă un adolescent —, care s-a îmbătat zdravăn la cîrciumă. Cît despre dragostea părintească și filială!... O mamă și bunică, — totuși, una dintre cele mai nobile figuri ale acestei cărți — sosită din alt sat, să-și viziteze fiica — ea însăși mamă — grav bolnavă, îi declară brutal acesteia: « Ai început să mirosi a mort, fată... », și pleacă scîrbită. Aceași, după o îndelungată viață conjugală, cu copii, nepoți și strănepoți, îi oferă bărbatului său bolnav, cuțitul de bucătărie: « *Na! Bagă-ți-l în piept, splîtec-te, și mai isprăvește cdată cu vîicăreala!*... »

Ceea ce nu e monstruos e doar urît; ceea ce nu e urît, e neapărat pocit. Pînă și onomastica se rupe de sonoritatea tradițională, prin stridentă: bărbații se numesc Oci, Buzulete, Veve, Digă, Gulie, Pică, Uțupăr, Bozdoc, Gigoi, Dimozel, Juvete, Bubulete, Avendrea, Diș, printre care se pierde cite un Tudor, Gheorghe, Ion: femeile — Ulica, Bica, Uche, Fifa, Dița, Papelca, Rița, care acoperă, înneacă pe izolatele Maria, Ioana, Elisabeta.

În sfîrșit, totul constituie un univers de tenebre. În *Desculț* nu există lumină: cel mult, ici și colo, din cînd în cînd, cite un moment, cite o pată de penumbră.

Și totuși, această carte, — aceste cărți, — căci toată proza de rezistență, de durată, marea proză a lui Zaharia Stancu este *Desculț*, continuat, completat în diferite perioade și peripeții — pe care conștiința noastră națională, istorică, morală,

ar fi repudiat-o, chiar admirînd-o pentru arta ei, ca inexactă și nedreaptă, această carte, zic, este sursa unei tainice deschideri de perspective, este posesoarea unei misterioase puteri de adevăr și izbăvire. Prin aceasta, arta lui Stancu atinge apogeul ei, prin aceasta, el, Stancu, a atins limanul liniștitor al îndelungatei, al dureroasei sale frămîntări și meditații, limanul dramei sale. Căci prin întregul său ca și prin fiecare pagină, prin ansamblul viziunii ca și prin oricare detaliu narativ, *Descult* mărturisește, gemînd, scrișnînd, urlînd sau șoptînd, suferința fără vină a țăranelui. Suferință care, prin continuitate și neîncetată agravare istorică, l-a atins, l-a cuprins pe fiecare, pînă la desfigurare, pînă la degradare și dezumanizare, fără însă a altera — aceasta îi rămînea lui Stancu să descopere, după un drum atît de lung — substanța profundă a țărănimii ca lume, clasă și valoare.

Desigur că o asemenea idee trebuie să se exprime și în mod direct, prin cîteva figuri individuale, pe care, parcă, ar trebui să le numim reprezentative. Una dintre acestea ar fi a lui Tudor, tatăl lui Darie și al celor nouă frați și surori ai acestuia, a cărui întreagă existență s-a absorbit în funcția muncii fără odihnă și fără rezultat, a efortului blestemat de a dura, de a face să dureze întreaga familie, de azi pe mîine, în foame, în zdrențe, în toate formele de mizerie, să dureze o viață întreagă, devenit funcție pînă într-atît, încît orice alt gest decît al funcției devine risipă, devine imposibil, încît și energia graiului trebuie să se scurgă în funcția unică, modelînd pe acest om atît de tăcut, care abea în fața cadavrului soției sale, după o jumătate de veac de conviețuire, izbucnește, stupefiant, sfîșietor — insuportabil, în geamătul monoton: « *Marie, Marie, ce mult te-am iubit!* ». Tot astfel, și în mai mare măsură, figura acestei femei, a acestei Marii — pe care Stancu nu omite să ne-o descrie cam certăreată, cam clevetitoare, cam rece, cîteodată chiar rea: dar existența ei, prin muncă, prin sacrificiu, prin suferință, atinge sublimitatea. Viața Mariei, descrisă în *Descult*, este drumul Golgothei, și după moarte, după înmormîntare, evocate în bocetul aspru dar zguduitor al lui *Ce mult te-am iubit*, te prinde mirarea că nu a urmat o carte a învierii. Poate că ar fi urmat. De altfel, morții învie fără încetare în *Descult*, ei sînt mereu prezenți ca niște locuitori aereni ai satului. Nici un prozator român nu e într-un contact atît de permanent, atît de strîns, cu morții, ca Zaharia Stancu. Pe măsură ce se duc, pe măsură ce timpul îi duce mai departe, morții devin mai prezenți în aburul satului, pentru a asculta — « cu un auz trist », spune el într-un mod zguduitor — din gura viilor, plîngerea continuă a tribulațiilor lor pămîntești. Da, morții țărănilor vin mereu — din adîncurile țărîinii, ale amintirii, în fond, din ale blestematei experiențe comune — vin în cortegii, în legiuni de țărani triști, în suferinde cete spectrale, așteptînd izbăvirea, laolaltă cu cei cărora le-a venit rîndul de a trăi, de a traversa greaua clipă a existenței de țaran. Izbăvirea o așteaptă, îndreptățirea, eliberarea și demnificarea umană a țărănimii, strivită de mizerie și nedreptate, urîțită, mînjită, pătată, în abandonarea ei de beznă.

O asemenea idee se mai exprimă desigur, direct, dar prin contrast, în scenele revoltelor din '907, în care masa țărănească explodează dincolo de limitele măruntului egoism individual — cu tot ceea ce comportă acesta în condițiile arătate —, și relevă vigoarea neștirbită și sănătatea adîncă a clasei, spărgînd ferestrele istoriei cu bîta și cu toporul.

Dar această idee e mai ales difuză, inefabilă, ea se degajă și se impune în chip, am spus, misterios, din cumplita imagine de ansamblu a vieții reale. *Descult* e o carte a suferinței, în mult mai mare măsură decît o carte polemică, o carte pamfletară la adresa exploatare, chiar în mai mare măsură decît o carte a revoltei. De altfel, toate aceste trei ultime linii ale cărții trebuiau să atragă, și au atras, implicarea claselor și treptelor exploatare, oprimate. Or în descri-

erea acestora, Zaharia Stancu dezvăluie o limită care a fost a tuturor prozatorilor țărânimii, și pe care, cu diferențe de reușită absolut negliabile, se poate afirma că nici unul n-a putut s-o depășească: aceea de a portretiza nuanțat, de a analiza adînc și ascutit pe reprezentanții acestor clase. Dată fiind esența ei literară, în cartea lui Stancu, care nu este un roman, acest fapt își face mai puțin simțită importanța, dar nu-și poate ascunde adevărul obiectiv: chipul, variația, autenticitatea tuturor reprezentanților moșierimii și burgheziei (mai interesați în povestirile autorului despre ei, decît atunci cînd intervin direct, în carne și oase), și apoi, în scară descendentă, a tuturor reprezentanților acestora (fac destul de bună excepție cîteva « acrituri »), sînt deficitare. Iată însă, încă un mister: tot ceea ce urmărește un pamflet, adică a denunța, a demasca în chip biciuitor, a stîrni indignarea și disprețul cititorului; tot ceea ce constituie scopul unei polemici, adică a creea, prin argumentare strînsă, o convingere, a impune adevărul unei teze, al unei idei; tot ceea ce poate provoca exprimarea unei revolte, adică revoltarea cititorului însuși, împingerea lui spre o alegere, spre o angajare pasională, — toate țelurile acestor trei intenții, cuprinse în *Descult*, și exprimate prin mijloacele lor specifice, dar cu un meșteșug literar nu întru totul convingător, sînt atinse prin harul atît de puternic pe care-l are această carte, ca, așa cum am spus, carte a suferinței. Prin acumularea nemăsurată de forme, de fapte, de cauze, de abisuri ale suferinței, prin suferința fiecărei clipe, adăogată la suferința clipei precedente, și trăgînd-o după ea pe cea a clipei următoare, pentru a constitui un infinit șir de clipe, al unei imense succesiuni de vieți, al vieții însăși, Stancu exercită asupra cititorului o presiune irezistibilă, insuportabilă. Crearea unei impresii halucinante, de identificare absolută a vieții cu suferința, de substituire a oricărui alt destin, a oricărui alte legi a existenței, cu destinul unic și neiertător al suferinței, cu legea implacabilă a suferinței, deschide calea înțelegerii cititorului pentru toate cumplitele efecte de desfigurare morală pe urma chinurilor fizice, pe care le-a avut această suferință asupra umanității țărănești din *Descult*. Prin aceasta, Stancu provoacă, deopotrivă, disprețul, convingerea și revolta, îl împinge pe cititor dincolo de cunoașterea pasivă, spre alegere, spre angajare, spre participare, făcîndu-l să simtă adînc, patetic, fără întoarcere, că nu poate exista cauză mai arzătoare, mai nobilă, mai imperativă, decît repararea nedreptății seculare față de această lume țărănească. Ceea ce au urmărit cartea pamfletară, cartea polemică, și chiar cartea revoltei, se realizează prin cartea suferinței. Un pelerinaj la Auschwitz face inutile orice polemici, orice îndoctrinări teoretice și orice stimulente pamfletare: cine a fost acolo, nu mai poate fi, cu toată ființa lui, decît un adversar pe viață și pe moarte al hitlerismului, al fascismului, al războiului. Omida Teleormanului este un Auschwitz al țărânimii române.

Ca toate locurile marilor suferințe colective, ca toate locurile marilor sacrificii istorice, ca toate locurile infernale, îmbibate de sînge nevinovat, Omida Teleormanului este un loc sacru. Ca toate cărțile suferinței, ale jertfirii inocenților, ale crimei sociale, *Descult* are caracterul unei cărți « sacre ».

Să ne mai întoarcem, o clipă, de unde am plecat. Această carte a suferinței țărănești, este de presupus, este de crezut a fi fructul unei drame interioare, a unei drame de conștiință a autorului, a unui îndelungat și chinuitor proces sufletesc, a unei imperativ moral. Astfel s-ar explica, după cum sugeram, schimbarea atît de tîrzie a drumului său literar, trecerea la proză și scrierea primului roman (cele două scrise cu peste douăzeci de ani înainte, nu contează, nu contează în mod absolut), pe la vîrsta de patruzeci și cinci de ani.

Am spus, mai sus, că în pragul adolescenței, Zaharia Stancu a rupt cu casa părintească, cu satul, cu întreaga lui lume țărănească. Fiind o ruptură prin fugă, prin

evadare, n-a știut spre ce se îndreaptă, nu căuta o altă condiție socială, nefiind bîn-
tuit de nici o ambiție socială, de nici o sete ascensională, arivistă, ci mai curînd de
refuzuri, față de lumea orașului, față de burghezie. De aici a rezultat acea perioadă
numai o fereastră. De aci, a rezultat, însă, declasarea interioară, care avea să-l roadă,
să-l chinuie zeci de ani. A rămas singur, cu tristețile, regretele, refuzurile, cu rănile
și cu spaimile lui, toate contractate în lumea satului, toate urmărindu-l, vii, singe-
rînde. Altceva, nu avea. Atunci, în timp ce poetul plutea, timid, sovăelnic, în sfera
vagă de natură rurală, ținîndu-se la distanță temătoare de centrul ei radiant, și chiar
ce gazetarul progresist milita pentru un ideal democratic care cuprindea și chiar
viza în mod aparte satul, în acest timp de ani și decenii, țăranul Zaharia Stancu
își cerceta sufletul, ființa, în raport cu lumea țărănească. Amintirile erau tenace, ar-
zătoare, setea de înțelegere, de regăsire, de împăcare, încă și mai arzătoare. Căuta
să vadă mai adînc în oameni, și dincolo de ei, să descopere chipul țărănimii dincolo
de el, prin destinul, prin destinul istoric, prin forțele care o modelau, o constrî-
geau, o striveau. Cine sînt țărani? Ce e cu ei, cu viața lor, cu sufletul lor, cu faptele
și cu comportările lor? Întrebare amenințătoare, dramatică, asemănătoare cu a lui
Arghezi:

«De unde vin aceștia? De unde-acești eroi,
Căldi, iobagi, apostoli, din noapte pîn'la mine? ...»

Între ultimele rînduri din *Ce mult te-am iubit*, citim următoarele: «Ce fel de
oameni fuseseră oamenii aceștia din care mă trăgeam? Oamenii aceștia, care într-o
clipă de bucurie sau de mare tristețe mă concepuseră? Nu știam nimic despre ei, sau
știam altfel de puțin... altfel de puțin».

Ca un ucenic care spală, riclie, șterge straturile negre, murdare, opace care s-au
depus pe o frescă de-a lungul veacurilor, pătînd-o, rozînd-o, și pînă la urmă ascun-
zînd-o aproape cu totul, astfel a căutat Stancu, în sufletul lui, să descopere chipul
adevărat al alor săi, al țărănimii, pentru a-l contempla în înfățișarea sa fundamentală,
pentru a-l privi în adevărul lui originar. Și l-a găsit, prin toate aceste straturi secu-
lare, și a izbutit, privind prin și dincolo de familie, de o mină de consăteni, de aspi-
rarea atmosferei dintr-un sat de la începutul veacului, să descopere țărănimea și
s-o înțeleagă, în totalitatea, în specificul uman, în destinul ei istoric. A descoperit
clasa, și și-a descoperit identitatea de clasă. Desigur că la aceasta a contribuit mult,
mai ales pentru precipitarea procesului, orientarea lui ideologică, marxist-leninistă,
abgajarea directă în lupta partidului comunist, toate mutațiile care s-au produs în
spiritul lui, și toate evenimentele în care a fost cuprins în acei ani '44-48. Desigur,
nu începea nici o îndoială. Dar toate acestea i-au luminat, i-au ridicat în conștiință
apartenența lui organică și integrală la țărănime, și l-au zguduit, l-au stimulat pe
țăranul din el. Atînd a înțeles că e dator, cu toată puterea lui. Atunci, a înțeles
că e dator cu întreaga ființă, cu puterea, cu chemarea lui, față de Omida Teleorma-
nului, față de «lunga, îngusta și săraca vale a Călmățuiului», față de familia și de
toți consătenii săi, de străbunii și urmașii acestora: pentru că era dator — cum
toți eram dator, indiferent dacă îi de țărani, sau nu, dacă născuți la sat, sau nu —
față de îndelung nedreptățița, față de îndelung năpăstuita clasă țărănească. Atunci,
a început să scrie această confesiune, mărturisind pentru cel mai crîncen adevăr,
și mărturisindu-se, înfi, pe sine.

Așa — bănuiesc eu — s-a născut *Descult*, una dintre cele mai arzătoare, mai
elocvente pagini ale literaturii satului românesc, cartea suferinței țărănești.

Carteajul sacru se desprinde misterios din conținutul moral al operei și se
repercută adînc în construcția, sfîr de relatare directă, fragmentară, zilnică.

cînd de confesiune poetică, și din stilul alternat și contrastant, cînd nud, aspru, lapidar, măsurat riguros pe simpla dimensiune a faptului, cînd liric, dezlănțuit, discursiv-poetic, cerut de saltul abrupt în oniric, în fantastic, în halucinant, cînd, nu rareori, chiar retorico-oratoric.

Marea proză a lui Zaharia Stancu — prin aceasta înțeleg grupul *Desculț* — este un triumf al poeziei: toate mecanismele, toate procedeele, ca și toate sursele, sînt poetice, sînt ale poeziei. *Desculț* este un poem, în mii de pagini de proză, în care, adevărată și rară performanță, se evocă, trăiește și se mișcă o lume.

Începînd cu scrierea la persoana I-a, care decide destinul confesional și liric al cărții, dar care are mai mult decît un efect literar. Pentru prima oară de la gînguritorul Creangă, putem auzi glasul țărănimii rostindu-se direct, nu printr-o altă gură. Efectul e extraordinar, de adevăr, de forță, de înrădăcinare, de întemnițare în materie. Toată literatura noastră țărănească e *din afară*, e la persoana a III-a, cu toată autenticitatea ei. A lui Stancu e dinăuntru. De aci, un alt efect, cu totul aparte, cu totul chiar paradoxal. Clocotind de adevăr, impunînd adevărul trăit, viu și prezent, cartea lui Stancu e lipsită de autenticitate, adică tocmai de ceea ce are literatura marilor constructori epici. Cine a pomenit țărani care să vorbească așa cum vorbesc, mai tot timpul țărani lui Stancu? E de ajuns să deschidem cartea, la întîmpiere. Dar, în poezie, nu se vorbește autentic, nici chiar în cea populară, totdeauna. Repetiția este, de asemeni, procedeu specific, exclusiv poetic. Dacă am extrage repetițiile din proza lui Stancu, conținutul cărților ar scade cel puțin cu o treime. Dar de cîte, de care anume se poate dispensa această proză, fără să-și piardă muzica proprie, atmosfera aparte, vraja ei originală?

În *Desculț* nu există analiză, și nu există de loc portret, fizic, moral, psihologic. În *Desculț* există afirmații categorice, vagi trăsături ale cîte unui chip, și taine, explozii sau ambiguități ale sentimentului, — și cu acestea se face poezia. Nu există în *Desculț* construcție, înlănțuire logică și cronologică a faptelor, a situațiilor, ci numai libertatea neîngrădită, absolută, a asociațiilor de idei, libertate obținută exclusiv prin jocul încă mai liber, mai necontrolat al memoriei, mai ales al memoriei afective: e de mirare, și e de admirat, că scriitorul poate urmări, și fixa pe hîrtie, salturile acestei memorii, toate asociațiile și disociațiile ei, în toată spontaneitatea lor fragmentară, dezordonată, imprevizibilă. Memoria este sursa principală a prozei lui Zaharia Stancu, extraordinară în vechime, durată și amănunt, și, de asemenea, de o suplețe, de o elasticitate atît de neobișnuită, încît e capabilă să unească, să se contopească cu imaginația, pentru a alterna fără încetare saltul în domeniul fanteziei, cu întoarcerea imediată în real. E o memorie care nu parcurge drumul spre trecut, pentru a regăsi fosila faptului încheiat, starea sufletească închisă, depășită, mumificată, ci care se plasează direct acolo, schimbîndu-și miraculos calitatea de memorie, pentru a deveni trăire directă, trăire de prezent, în care totul e neînceput, nou și viu. Stancu nu scrie *mémoires vécues*, el scrie direct viață, oricît ar fi aceasta de demult apusă, pierdută în trecut, viață în centrul căreia are privilegiul de a se putea plasa, de la distanțe enorme, cu ajutorul acestei rachete a memoriei, dotată cu viteza luminii, cu viteza gîndului. Așa se face că noi posedăm, în opera lui, un document fidel și fierbinte, deși atît de vechi, cel mai vechi din această categorie, pînă în acest moment. Colaborarea, împletirea memoriei cu visul ține tot de poezie: Darie-Stancu e nu numai un tînr care visează mult și ciudat în somn, nu numai un « visător » în stare de trezie, ci e chiar un halucinat, și chiar mai mult. Amestecul de vis și amintire, pe o structură nervoasă care sare foarte ușor din hotarul realității în cel al iluziei, dă prozei lui o deschidere largă spre fantastic, care, pe un material de realism țărănesc atît de crud, pune o aură dintre cele mai stranii, dintre cele mai insolite în literatura noastră. Așa zisa construcție

cu totul necunoscută: *Desculț* este o carte stufoasă, o autobiografie anticronologică, deschisă în toate direcțiile, carte-fagure, carte-armonică, completabilă la nesfârșit; *Pădurea nebună* conține cel puțin două cărți, dacă nu trei, foarte diferite ca stil și atmosferă, legându-se numai prin unitatea morală — atât de complexă ea însăși — a mărturisitorului; *Jocul cu moartea* este rectilină, de un dinamism aventuros neobosit, un singur fir, dar întins la maximum, căruia i s-a lăsat numai atîta «joc», încît să poată vibra în permanență, prin trecerea electricității interioare; *Ce mult te-am iubit* este o monodie, fără început și fără sfîrșit, un bocet, ca un simplu pretext de modulație lăncinantă.

Iată, așadar, că din orice unghi al canoanelor romanului, sau, și mai larg, al legilor generale ale prozei epice, descoperim numai poezie: sîntem prospectorii care caută petrol și găsesc aur. Cu toate inegalitățile care se pot afla în opera lui Stancu (mai toate cărțile lui Stancu au inegalități considerabile, ceea ce iarăși este propriu mai ales desfășurărilor poetice foarte întinse), substanța poetică, sămînta poetică, aripa poetică, dau acestei opere o pecete de originalitate unică, adăogînd o trăsătură nouă bogatei noastre literaturi țărănești: trăsătura realismului liric, esențial poetic, ramificată și prelungită în realism fantastic și realism oniric. Pagina scrisă de Slavici este mai așezată, mai sănătoasă și mai limpede; a lui Rebreanu este mai dinamică, mai unitară și mai cuprinzătoare; a lui Sadoveanu — mai muzicală, mai colorată și mai meditativă; a lui Marin Preda e mai densă, mai adîncă și, în același timp, mai ascuțită. Dar a lui Stancu este mai arzătoare și mai originală. Situîndu-se oarecum în afara unei linii care, cînd mai direct, cînd mai cu ocoluri, îi unește pe toți ceilalți, această proză poetică, în care o cronică țărănească se desprinde și se lasă însuflețită și purtată de o autobiografie interioară, este încă necatalogată. Poate că e necatalogabilă. Mi se pare, însă, neîndoelnic, că, pe măsură ce vor trece anii, mereu mai puțini, citind-o, vor cădea în «iluzia narativă», de care vorbea André Malraux. Dar Zaharia Stancu însuși, se va fi lăsat, oare, pradă acestei iluzii?

După aproape trezeci de ani de poezie, după alți douăzeci de proză, Zaharia Stancu a publicat din nou două volume de poeme, *Cîntec șoptit* și *Sabia timpului*. Totul pare să spună că aceasta redevenea direcția principală, dacă nu exclusivă, a creației sale. *Desculț* nu era încheiat (cînd ar fi putut fi, vreodată?), dar drama interioară a scriitorului era încheiată, el găsise liniștea, găsise împăcarea. Plecînd de la vers, Zaharia Stancu s-a întors la vers, care, în definitiv, spunea pe față că scriitorul e un poet, chiar dacă poetul, ca atare, s-a realizat, la un nivel cu mult superior, în proză. Un cerc perfect s-a închis în jurul prozei țărănești a lui Zaharia Stancu: un inel de corali, de o înălțime egală pe întregul rotund, de culori îmbietoare și transparente, cu încrustații armonice și liniștite, care pare, el, să ferească largul mării de talazurile cumplite, de vînturile turbate, de cețurile sîngerii, care se sparg, urlă, se vinzolesc, înăuntrul lui, pe steirile sălbatice, în prăpăstiile negre, sub piscurile tăioase ale muntelui blestemat — *Desculț*.

CONFIGURĂRI CRONOLOGICE

După incursiuni critice întreprinse din cele mai variate unghiuri, după mărturii și confesiuni venite din partea creatorilor înșiși, tot atâtea pledoarii în favoarea vitalității romanului, adăugăm la dosarul demonstrației încă o probă: tabloul sinoptic al creșterii și diversificării romanului pe parcursul ultimelor cinci decenii, luând ca piatră de hotăr momentului publicării integrale a ciclului proustian « În căutarea timpului pierdut ». Simultan cu succesiunea cronologică a titlurilor intrate de atunci înapoi în conștiința cititorilor, scopul a fost de a pune în evidență extinderea considerabilă a ariei geografice acoperite prin evoluția romanului contemporan. Rețeaua largă a imprevizibilelor interferențe spațio-temporale lasă să se deducă indicii unei fertilități miraculoase, nepuizabile. Pentru noi, firește, configurarea ansamblului de direcții și înfăptuiri epice n-ar putea fi deplin semnificativă fără a vedea ce loc revine romanului românesc. Tot mai prezent pe eșichier, îndreptățește încrederea înscriserii sale cu realizări real competitive, în fluxul universalității.

Creșterea capacității de sincronizare a romanului românesc trebuie pusă în legătură nu numai cu maturizarea experienței autorilor în cauză, ci și cu formarea unui public avizat, din ce în ce mai informat și exigent, datorită abundențelor traduceri din toate limbile pământului. Cum « Secolul 20 » și-a asumat, de la primii pași, un rol activ în acest proces formativ, am crezut justificat să implicăm în alăturata cronologie câteva repere ale contribuției sale specifice, înscrise — începând din 1961 — pe coloana din stînga a tabloului.

1927

Virginia Woolf: «To the Lighthouse»
(**Farul**)

Fr. Mauriac: «Thérèse Desqueyroux»

A. Fadeev: «Ratgrom» (**Înfrîngerea**)

Andrei Belii: «Petersburg» (versiunea definitivă)

Kafka: «America» (postum)

Se termină publicarea ciclului «A la recherche du temps perdu» (**În căutarea timpului pierdut**)

Hortensia Papadat-Bengescu: «Concert din muzică de Bach»

Ionel Teodoreanu încheie cu vol. «Între vânturi» suita romanească «**La Medeleni**» (început în 1925)

Cezar Petrescu: «**Întunecare**»

1928

Aldous Huxley: «Point Counter Point» (**Punct contrapunct**)

A. Maurois: «Climats» (**Climate**)

M. Șolohov: primul volum din «**Pe Donul liniștit**»

Konstantin Fedin: «Bratia» (**Frații**)

J. Ilf și E. Petrov: «Dvenațat stulia» (**Douăsprezece scaune**)

Jean Giono: «Colline» (**Colina**)

D. H. Lawrence: «Lady Chatterley's Lover» (**Amantul doamnei Chatterley**)

Jacob Wassermann: «Der Fall Maurizius» (**Cazul Maurizius**)

1929		Alberto Moravia: « Gli Indiferenti » (Indiferenții) E. Hemingway: « Farewell to Arms » (Adio arme) Erich Maria Remarque: « Im Westen nicht Neues » (Pe frontul de vest nimic nou) Mihail Bulgakov: începe să scrie « Meșterul și Margareta », ce va apare postum în 1966 W. Faulkner: « The Sound and the Fury » (Zgomotul și furia) Traducerea franceză a lui « Ulysses » de Joyce (1922) Matelu I. Caragiale: « Craii de Curtea Veche » Henriette Yvonne Stahl: « Voica »
1930		John Dos Passos cu « Paralela 42 » inaugurează trilogia « SUA » Robert Musil: « Der Mann ohne Eigenschaften » (Omul fără însușiri) — publicat complet abia în 1952 Boris Pilniak: « Volga vpadaet Kaspu-skoe more » (Volga se varsă în Marea Caspică) St. I. Witkiewicz: « Nienasycenie » (Insatisfacție) Hans Fallada: « Bauern, Bonzen und Bomben » (Țărani, bonzi și bombe)

1930		Camil Petrescu: « Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război » Mihail Sadoveanu: « Baltagul »
1931		Virginia Woolf: « The Waves » (Valurile) Jules Romains: inaugurează ciclul « Les Hommes de Bonne Volonté », încheiat în 1946 Marietta Saghinian: « Ghidro-ţentral » (Hidrocentrala) Pearl Buck: « The Good Earth » (Ogorul) A. Meschendörfer: « Oraşul din Răsărit »
1932		E. Caldwell: « Tabacco Road » (Drumul tutunului) L. F. Céline: « Voyage au bout de la nuit » (Călătorie la capătul nopţii) W. Faulkner: « Light in August » (Lumină de August) Leonid Leonov: « Skutarevski » Leon Kruczkowski: « Kordian I Cham » (Kordian şi ţăranul) Liviu Rebreanu: « Răscoala » Const. Stere: primul volum din seria « În preajma revoluţiei »

1933

André Malraux: « La condition humaine » (**Condiția umană**)

Erskine Caldwell: « Good's Little Acre » (**Pogonul lui Dumnezeu**)

Th. Mann: « Istoriile lui Iacob »,
întîiul volum al tetralogiei « **Iosif
și frații săi** »

Heinrich Mann: « Der Hass » (**Ura**)

M. Choromanski: « Zazdrosc i medicina » (**Gelozie și medicină**)

Franz Werfel: « Die Vierzig Tage des Musa Dagh » (**Cele patruzeci de zile de pe Musa Dagh**)

Camil Petrescu: « **Patul lui Procust** »

I. Peltz: « **Calea Văcărești** »

G. Ibrăileanu: « **Adela** »

Gib I. Mihăescu: « **Rusoaica** »

1934

F. Scott Fitzgerald: « Tender is the Night » (**Tandă este noaptea**)

Henry de Montherlant: « Les Célibataires » (**Celibatarii**)

H. G. Wells: « Experiment in Autobiography » (**Încercare de autobiografie**)

Aragon: « Les cloches de Bâle » (**Clopotele din Bâle**)

N. Ostrovski: « Kak zakallalas stal » (**Așa s-a călit oțelul**)

Anton Holban: « **Ioana** »

Sergiu Dan: « **Arsenic** »

1935		Elias Canetti: « Die Blendung » (Orbirea) Graham Greene: « England Made Me » (Mama Anglie) Mircea Eliade: « Huliganii » M. Blecher: « Întîmplări din irealitatea imediată »
1936		Georges Bernanos: « Journal d'un Curé de Campagne » (Jurnalul unui preot de țară) W. Faulkner: « Absalom, Absalom! » Margaret Mitchell: « Gone with the Wind » (Pe aripile vîntului) M. Gorki: încheie romanul în 4 vol. « Viața lui Klim Samghin » Ion Călugăru: « Copilăria unui netrebnic »
1937		J. Steinbeck: « Of Mince and Man » (Oameni și șoareci) A. Malraux: « L'Espoir » (Speranța) A. J. Cronin: « The Citadel » (Citadela) Louis Bromfield: « The Pains come » (Vin ploile) Felix Aderca: « Orașele înecate »

1938		Jean Paul Sartre: « La Nausée » (Greața) Witold Gombrowicz: « Ferdurke » G. Călinescu: « Enigma Otiliei » H. P. Bengescu: « Rădăcini » Cella Serghi: « Pînza de păianjen »
1939		Nathalie Sarraute: « Tropismes » (Tropisme) Ernst Jünger: « Auf den Marmor-klippen » (Falezele de marmoră) Joyce: « Finnegans Wake » (Veghea lui Finnegan) E. Lovinescu: « Acord final » Ioana Postelnicu: « Bogdana »
1940		Carson McCullers: « The Heart is a Lonely Hunter » (Inima este un vînător solitar) Graham Greene: « The Power and the Glory » (Puterea și gloria) Ernest Hemmingway: « For Who the Bell Tolls » (Pentru cine bat clopotele) Mihail Sebastian: « Accidentul »
1941		Maurice Blanchot: « Thomas l'Obscur » Curzio Malaparte: « Il Sole è cieco » (Soarele e orb)

1941		Richard Wright: «Twelve Million Black Voices» (Douăsprezece milioane de voci negre) V. Nabokov: «The Real Life of Sebastian Knight» (Adevărata viață a lui Sebastian Knight) Alexei Tolstoi: «Hojolenie po mukoma» (Calvarul) Ilya Ehrenburg: «Padenie Parija» (Căderea Parisului)
1942		Albert Camus: «L'Étranger» (Străinul) Herman Hesse: «Das Glasperlenspiel» (Jocul cu mărgelile de sticlă)
1943		A. Malraux: «Les Noyers de l'Altenburg» (Nucii din Altenburg) Revista «Confluences» dedică un amplu caiet (nr. 21—24, iunie-sept.) «problemelor romanului»
1944		C. Malaparte: «Kaputt» C. Simonov: «Dni i Noci» (Zile și nopți) Upton Sinclair: «The Presidential Agent» (Emisar al Președintelui) Ion Marin Sadoveanu: «Sfârșit de veac în București»

1945		J. B. Priestley: « Three Men in New Suits » (Trei oameni în haine noi) Elio Vittorini: « Gli uomini e no » (Oameni și neoameni)
1946		Hermann Broch: « Der Tod des Vergil » (Moartea lui Virgiliu) Carlo Levi: « Cristo si è fermato a Eboli » (Cristos s-a oprit la Eboli) K. Fedin: « Pervie radosti » (Pri-mele bucurii) Viktor Nekrasov: « Vokopah Stalin-grada » (În tranșeele Stalingradu-lui) Jerzy Andrezejwski: « Popiol i dia-mant » (Cenușă și diamant) Miguel Angel Asturias: « El Senor Presidente » (Domnul Președinte) Eusebiu Camilar: « Turmele » Ticu Archip: « Soarele negru »
1947		Th. Mann: « Doktor Faustus » A. Camus: « La Peste » (Ciuma) Malcolm Lowry: « Under the Vol-cano » (Sub vulcan) Nikos Kazantzakis: « Alexis Zor-ba » Vasco Pratolini: « Cronaca dei po-veri amanti » (Cronica amantilor săraci)

1947		H. Fallada: « Jeder stirbt für sich allein » (Fiecare moare singur) Augustin Jañez: « Al filo del agua » (Pe multe de cuțit)
1948		Norman Mailer: « The Naked and the Dead » (Cei goi și cei morți) Thornton Wilder: « The Ides of March » (Idele lui marte) Kazimierz Brandys: « Miesto niepokonane » (Orașul neînfrânt) Jerzy Putrament: « Rzeczywistóść » (Realitate) Zaharia Stancu: « Desculț »
1949		Ernst Jünger: « Heliopolis » Ana Seghers: « Die Toten bleiben jung » (Morții rămân tineri) Alejo Carpentier: « El reino de este mundo » (Împărăția acestei lumi)
1950		Cesare Pavese: « La luna e i faló » (Luna și focurile) Juan Carlos Onetti: « Vida breve » (Viața scurtă)
1951		William Styron: « LieDawn in darkness » (Odihnește în întuneric)

		Camilo José Cela: « La Colmera » (Stupul) Julien Gracq: « Le Rivage des Syrtes » (Țărmul Syrtelor) Stanislaw Lem: « Astronauți » (Astronauții)
1952		Carlo Cassola: « Fausto e Anna » Ladislav Mnačko: « Smrt sa vola Engelchen » (Moartea se numește Engelchen) John Steinbeck: « East of Eden » (La răsărit de Eden) M. Sadoveanu: « Nicoară Potcoavă » Nagy Istvan: « La cea mai înaltă tensiune »
1953		Alain Robbe-Grillet: « Les gommes » (Gumele) S. Beckett: « Watt » John Wain: « Hurry on Down » (Gonește spre decădere) Leonid Leonov: « Russki les » (Pădurea rusească) G. Călinescu: « Bietul Ioanide » Camil Petrescu: « Un om între oameni » (vol. I)

1954		Simone de Beauvoir: « Les Mandarins » (Mandarinii) Françoise Sagan: « Bonjour tristesse » (Bună ziua tristețe) Radu Tudoran: « Toate pinzele sus »
1955		Vladimir Nabokov: « Lolita » S. Beckett: « Molloy » Aldous Huxley: « The Genius and the Goldess » (Geniul și zeița) G. Greene: « The Quiet American » (Americanul liniștit) Juan Rulfo: « Pedro Párama » Marin Preda: « Moromeții »
1956		Heimito von Doderer: « Die Dämonen » (Demonii) Lawrence Durrell: « Justine » Jaroslav Iwaszkiewicz: « Slawa i chwala » (Slavă și glorie — primul volum) Nathalie Sarraute: « L'Ere du soupçon » (Era bănuielii — eseuri despre roman) Dudințev: « Nu numai cu piine »

		Laurențiu Fulga: « Eroica » Petru Dumitriu: « Cronica de familie » (3 vol.)
1957		Michel Butor: « La modification » (Renunțarea) John Braine: « Room at the Top » (Drumul spre înalta societate) Jack Kerouac: « On the Road » (Pe drum) L. Pasternak: « Doctor Jivago » K. Simonov: « Jivile i miortvile » (Cei vii și cei morți) Eugen Barbu: « Groapa » I. M. Sadoveanu: « Ion Sântu »
1958		Giuseppe Tomasi di Lampedusa: « Il Gattopardo » (Ghepardul) Lawrence Durrell: « Balthazar » Alan Sillitoe: « Saturday Night and Sunday Morning » (Simbătă seara, duminică dimineața) C. Aitmatov: « Djamilia » Marguerite Duras: « Moderato Cantabile »

1958	Aquilino Ribeiro: « Quando os lobos uivam » (Cînd urlă lupii) Jorge Amado: « Gabriela, cravo e cavela » (Gabriela, cuișoare și scortîșoară) Revista « Esprit » dedică un amplu număr (iulie-august) « Noului roman » Titus Popovici: « Setea »
------	---

1959	Raymond Quenau: « Zazie dans le metro » (Z. în metrou) Alain Robbe-Grillet: « Dans le labyrinthe » (În labirint) Pier Paolo Pasolini: « Una vita violenta » (O viață violentă) Günther Grass: « Die Blechtrommel » (Toba de tinichea) Heinrich Böll: « Billard um Halbzehn » (Partida de biliard de la ora 9 1/2) Un caiet special rezervă problemelor romanului și revista italiană « Nuovi Argomenti » (nr. 38—39)
------	---

1960	Lawrence Durrell: « Cleo » A. Moravia: « La noia » (Plictiseala)
------	--

		J. Updike: « Rabbit, Run! » (Fugi iepure!) G. Călinescu: « Scrinul Negru » O. W. Cisek: « Crișan »
1961	Carlo Cassola: « Fata lui Bube » V. Kojevnikov: « Vi-l prezint pe Baluev » K. Fedin: « Rugul » Pier Paolo Pasolini: « O viață violentă » G. T. di Lampedusa: « Ghepardul » Nuvele și povestiri de: William Saroyan, Heinrich Böll, Ernest Hemingway, N. Kazantzakis, Ivo Andrić, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Ray Bradbury, C. Paustovski, E. Kazakievici	V. Axionov: « Zviozdnîi bilet » (Bilet spre stele) Iris Murdoch: « The Swered Head » (Decapitarea) John Steinbeck: « The Winter of our discontent » (Iarna vrajbei noastre) Natalia Ginzburg: « Le voci della sera » (Vocile serii)
1962	Jack Kerouac: « Pe drum » Françoise Sagan: « Vă place Brahms? » W. Faulkner: « Conacul » Vasili Axionov: « Colegii » Alte proze de: Cesare Pavese, Rabindranath Tagore, J. Iwaszkiewicz, Fr. Garcó, A. Miller, Iuriko Miamoto, E. Hemingway, F. Dürrenmatt, Ilf și Petrov, Viktor Nekrasov, Italo Calvino	Aldoux Huxley: « The Island » (Insula) Edna O'Brien: « The Lonely Girl » (Fata singuratecă) John Braine: « Life at the Top » (Viața în înalta societate) Luis Martin Santos: « Tiempo de silencio » (Vremea tăcerii)

1962		Carlos Fuentes: «La muerte de Antonio Cruz» (Moartea lui Antonio Cruz) Ernesto Sábato: «Sobre heroes y tumbos» (Despre eroi și morminte) Giorgio Bassani: «Il Giardino dei Finzi-Contini» (Grădinile Finzi-Contini) Zaharia Stancu: «Jocul cu moartea»
1963	John Steinbeck: «Iarna nemulțumirii noastre» Th. Mann: «Lotte la Welmar» John Steinbeck: «La est de Eden» Schițe și nuvele de: Albert Camus, Mario de Andrade, H. Böll, Lampedusa, K. Aitmatov, Iaroslav Hasek, B. Brecht, Ilf și Petrov, Karinthy Frigyes, Kwaja Ahmad Abbas, Giuseppe Dessi, I. Naghibin	Mary McCarthy: «The Group» (Grupe) Thomas Pynchon: «V» Kurt Vonnegut Jr.: «Cat's caadle» (Leagănul pisicii) Julio Cortázar: „Rayuela” (Șotron)
1964	Danil Granin: «Spre centrul furtunii» Albert Camus: «Ciurma» K. Paustovski: «Cartea peregrinărilor»	J. B. Priestley: «Sir Michael and Sir George» Saul Bellow: «Herzog» William Golding: «The Spire» (Săgeata)

1964	Vasco Pratolini: «Statornicia rațiunii» Alte pagini de proză de: Jerome D. Salinger, Truman Capote, William Saroyan, Nagy Lajos, Jiri Wolker, Kafka, K. Simonov, Norman Mailer, Antoine de Saint Exupéry, Ivo Andrić, Guglielmo Petroni, Balint György, I. Iwaszkiewicz, Iuri Kazakov, Alfred Andersch, Leonid Leonov, Tennessee Williams, John Updike	
1965	James Joyce: «Oameni din Dublin», «Ulysses» Thomas Mann: «Doctor Faustus» Marcel Proust: «Jean Santeuil», «În căutarea timpului pierdut» A. Malraux: «Nucii din Altenburg» W. Faulkner: «Fum» Truman Capote: «Sandviciuri cu diamante» Robert Musil: «Omul fără însușiri» Alte proze de: Lampedusa, Günther Grass, M. Walser, Zoşcenco, Peter Karvas, Pierre Daninos, Efraim Kishon, V. Axionov, I. Babel, Ivailo Petrov	Mario Vargas Llosa: «La Casa verde» (Casa verde) John Updike: «The Centaur» (Centaurul) John Wain: «The Young Visitors» (Tinerii vizitatori) Malcolm Bradbury: «Stepping Westward» (Pășind spre vest) Ion Vinea: «Lunateciii» Cella Serghi: «Cartea Mironei»
1966	Marguerite Duras: «Moderato Cantabile»	Truman Capote: «In Cold Blood» (Cu sînge rece)

1966

Virginia Woolf: « Valurile »
și alte proze

Elio Vittorini: « Călătorie în
Sicilia »

Friederich Dürrenmatt: « Fă-
găduiala »

Cesare Pavese: « Luna și focu-
rile » și alte proze

H. de Montherlant: « Tranda-
firul de nisip »

E. Hemingway: « Moartea
după amiază »

Luigi Preti: « Giovinezza, gio-
vinezza »

Povestiri și schițe de: Silvio
Guarnieri, Iuri Kazakov, Camus,
A. Soljenițin, D. H. Lawrence,
Doris Lessing, Jack Kerouac,
John Updike

Johannes Bobrowski: « Litauische
Claviere » (**Clavire lituanienne**)

José Lezama Lima: « **Paradiso** »

1967

Alejo Carpentier: « Drumul
spre Santiago »

Fr. Dürrenmatt: « Grec caută
grecoaică »

Giorgio Bassani: « Natură
moartă » și alte proze

Edmonde Charles-Roux: « Să
uîți Palermo »

John Dos Passos: « Paralela
42 »

Samuel Beckett: « Imaginația
moartă, imaginează-ți »

Alain Robbe-Grillet: « În la-
birint »

Mihail Bulgakov: « Magul Ne-
gru » (din « Meșterul și Mar-
gareta »)

Gabriel García Márquez: "Cien anos
de soledad" (**Un veac de singu-
rătate**)

J. Kadaré: « **Generalul armatei
moarte** »

Angus Wilson: « No Laughing Mat-
ter » (**Lucruri serioase**)

Marin Preda: « **Moromeții** » II

Al. Ivăsiuc: « **Vestibul** »

1967	Ernest Hemingway: « Fiesta — soarele răsare, soarele apune » Franz Kafka: « America » Nuvele și povestiri de: Arcadie Avercenko, A. Camus, H. Miller, Scott Fitzgerald, M. Zoșcenko, Siegfried Lenz, Marie Luise Kaschmitz, Pasternak, Jorje Luis Borges, Heimito von Doderer	
1968	André Pieyre de Mandiargues: « La Marge » André Malraux: « Lupta cu îngerul » Albert Camus: « Străinul » Curzio Malaparte: « Pielea » Italo Svevo: « Senilitate » Lawrence Durrell: « Balthazar » L. F. Céline: « Călătorie la capătul nopții » Fragmente, schițe, nuvele de: James Joyce, Julio Cortazar, G. K. Chesterton, Jorge Luis Borges, Graham Greene, Milan Kundera, Saul Bellow, V. Kataev, Alla Belekova, Dino Buzzati, Milton Pedrosa, Iuri Naghibin, Camilo José Cela, I. Iwaszkiewicz, Romain Gary, Félicien Marceau, Juan Rulfo, Iuri Kazakov	John Barth: « Lost in the Funhouse » (Rătăcit în pavilionul distracțiilor) Teodor Parnicki: « Zabij Kleopatre » (Ucide-o pe Cleopatra) Stanislaw Lem: « Solaris » Siegfried Lenz: « Deutschstunde » (Ora de germană) Zaharia Stancu: « Ce mult te-am iubit » Nicolae Breban: « Animale bolnave » Fănuș Neagu: « Îngerul a strigat »
1969	W. Faulkner: « Zgomotul și furia »	G. Grass: « Örtlich Betäubt » (Anestezie locală)

1969

Cesare Pavese: « Casa de pe colină »

Bernard Clavel: « Roadele iernii »

Boris Pilniak: « Anul gol »

Michael Butor: « Portret al artistului în chip de maimuță »

Günter Grass: « Toba de tinichea »

Milan Kundera: « Gluma »

Andrei Belii: « Petersburg »

Alte proze de: Robert Musil,
V. Axlanov

Eugen Barbu: « Principele »

D. R. Popescu: « F »

1970

Ernst Jünger: « Falezele de marmură »

H. Charrière: « Papillon »

Félicien Marceau: « Crezy »

Elsa Triolet: « Ecouter — voir »

Lawrence Durrell: « Justine »

Saul Bellow: « Herzog »

Gabriel Garcia Marquez: « Un veac de singurătate »

Dino Buzzati: « Deșertul tătarilor »

Erich Maria Remarque: « Obeliscul negru »

Manuel Scorza: « Redoble por Rancas » (Bat tobele pentru Rancas)

Erich Segal: « Love Story » (Poveste de dragoste)

Centrul de filologie și literaturi romanice de la Strasbourg organizează între 23—25 aprilie un colocviu internațional pe tema: Romanul francez contemporan (Cf. « Positions et oppositions sur le roman contemporain », ed. Klincksieck, Paris, 1971)

A. Ivasiuc: « Păsările »

L. Fulga: « Moartea lui Orfeu »

Radu Petrescu: « Matei Iliescu »

Nuvela și schițe de: André Gide, Roger Grenier, J. P. Sartre, Jorge Luis Borges, Jean Giono, Mészöly Miklos, Giorgio Bassani, Claude Simon, Milan Kundera, Boris Pasternak

Mircea H. Simionescu: « **Ingeniosul bine temperat** »

1971

Julio Cortazar: « **Rayuela** »

Erich Segal: « **Love Story** »

Norman Mailer: « **Armatele nopții** »

Fr. Nourissier: « **La crêve** »

M. Proust: « **Fugara** » « **Tim-pul regăsit** », « **Pastișe** »

James Joyce: « **Ulysses** »

Herman Broch: « **Moartea lui Virgiliu** »

Alte proze de: E. Hemingway, K. Simonov, A. Malraux, S. Lenz, M. Bulgakov, A. Camus, Bobrowski, Paul Valéry

Robert Sabatier: « **Les allumettes suédois** » (**Chibriturile suedeze**)

Sorin Titel: « **Lunga călătorie a prizonierului** »

Între 20—30 iulie s-a ținut sub auspiciile Centrului Cultural internațional de la Cerisy-la-Salle, colocviul cu tema: « **Noul roman — ieri și astăzi** » cu participarea lui Michel Butor, A. R. Grillet, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute, Claude Simon.

1972

Elio Vittorini: « **Simplonul privește spre Frejus** »

Norman Mailer: « **Un foc pe lună** »

G. Bassani: « **Grădinile Finzi-Contini** »

Elias Canetti: « **Orbirea** »

Ernesto Sabato: « **Dragonul și prințesa** » (din « **Despre erol și morminte** »)

Virgil Duda: « **Anchetatorul apatic** »

Al. Ivan Ghilia: « **Recviem pentru vii** »

1972

Alte proze de: Gianna Manzini, Raffaello Briguetti, Boris Piliak, W. Faulkner, H. Böll, Augusto Roa Bastos

1973

Kurt Vonnegut: « Abatorul nr. 5 sau Cruciada copiilor »

Jean Carrière: « Eretele se rotește peste Maheux »

Romano Bilenchi: « Nasturele de la Stalingrad »

Carlo Emilio Gadda: « Cunoașterea durerii »

Ernst Jünger: « Heliopolis »

Malcom Lowry: « Sub vulcan »

Ulrich Plenzdorf: « Noile suferințe ale tânărului W »

J. Joyce: « Ulysses »

Alte proze de: Pio Baroja, H. P. Lovecraft, A. P. de Mandiargues, Ray Bradbury, Daphné du Maurier, Dino Buzzati, Francisco Coloane, Arturo Usilar Pietri, José Lezama Lima, J. M. G. le Clézio

Italo Calvino: « Le Città invisibili »
(Orașele invizibile)

Th. Pynchon: « Gravity's Rainbow »
(Curcubeul gravitației)

D. R. Popescu: « Vinătoare regală »

1974

Proze de: Manuel Scorza, Colette, Abramov, G. G. Marquez, Mario Vargas Llosa, M. A. Asturias, Hemingway, Juan Benet

Elsa Morante: « La Storia » (Istoria)

Alejo Carpentier: « El recurso del método » (Recursul la metodă)

Augusto Roa Bastos: « Jo, el Supremo » (Eu, supremul)

		G. G. Marquez: «El otoño del patriarca» (Toamna patriarhului) James Baldwin: «If Beale Street Could» (Dacă Beale Street ar putea vorbi) Augustin Buzura: «Fețele tăcerii»
1975	Yukio Mischima: «Pavilionul de aur» José Maria Arguedas: «Toate riurile de sînge» Alejo Carpentier: «Pașii pierduți» Nuvele de: Emilio Carballido, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, G. G. Marquez	Leonardo Sciascia: «La scomparsa di Majorana» (Disparația Majoranei) William Styron: «The Long March» (Marșul cel lung) Saul Bellow: «Humboldt's Gift» (Darul lui Humboldt) Marin Preda: «Delirul»
1976	G. G. Marquez: «Toamna patriarhului» Mary McCarthy: «Păsările Americii» Alejo Carpentier: «Recursul la metodă» Frank Hardy: «Morții sînt mulți» Saul Bellow: «Darul lui Humboldt» Alte proze de: Luandino Vieira, André Malraux	Gore Vidal: «1876» K. Vonnegut: «Slapstick» (Come-die bufă) Danuta Bienkowska: «Trwaj, Chwilo!» (Clipă, rămii!) V. Rasputin: «Jivi i pomni!» (Trăiește și ia aminte) Constantin Țoiu: «Galeria cu viță sălbatecă»

1977

Vasilis Vasilikos: « Z »

Peter Handke: « Scurtă scri-soare pentru o lungă despăr-țire »

Marguerite Yourcenar: « Me-moriile lui Hadrianus »

Ștefan Heym: « Relatare despre Regele David »

Thomas Pynchon: « V »

James Joyce: « Ulysses »

Elsa Morante: « Istoria »
Povestiri, nuvele de: Nikolai
Haitov, Oskar Maria Graf,
Augusto Roa Bastos, Arturo
Usiar Pietri

« Secolul 20 » face, în numărul
său jubiliar 200, sinteza uneia
dintre principalele sale teme:
Vitalitatea romanului

Rezvani: « Le feu » (Focul)

I. Trifonov: « Dom na naberejnoi »
(Casa de pe chei)

Ștefan Bănulescu: « Cartea milio-narului »

N. Breban: « Bunavestire »

Augustin Buzura: « Orgolii »

G. Bălăiță: « Lumea în două zile »

Laurențiu Fulga: « Fascinația »

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

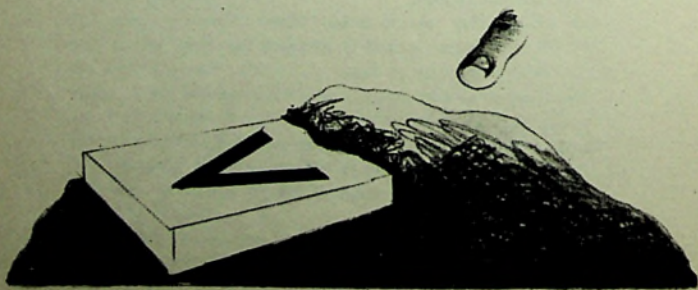
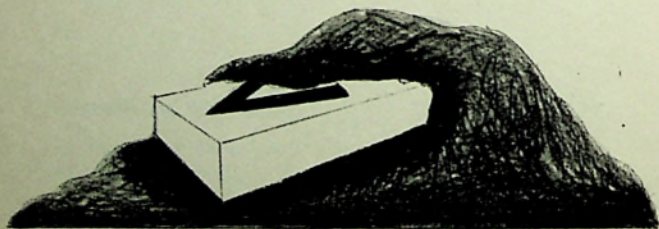
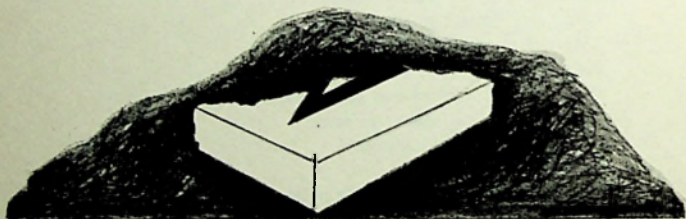
EPICA MAGNA

NICHITA STĂNESCU

3 poeme inedite

cu desene de

SORIN DUMITRESCU



DEFĂIMAREA RĂULUI

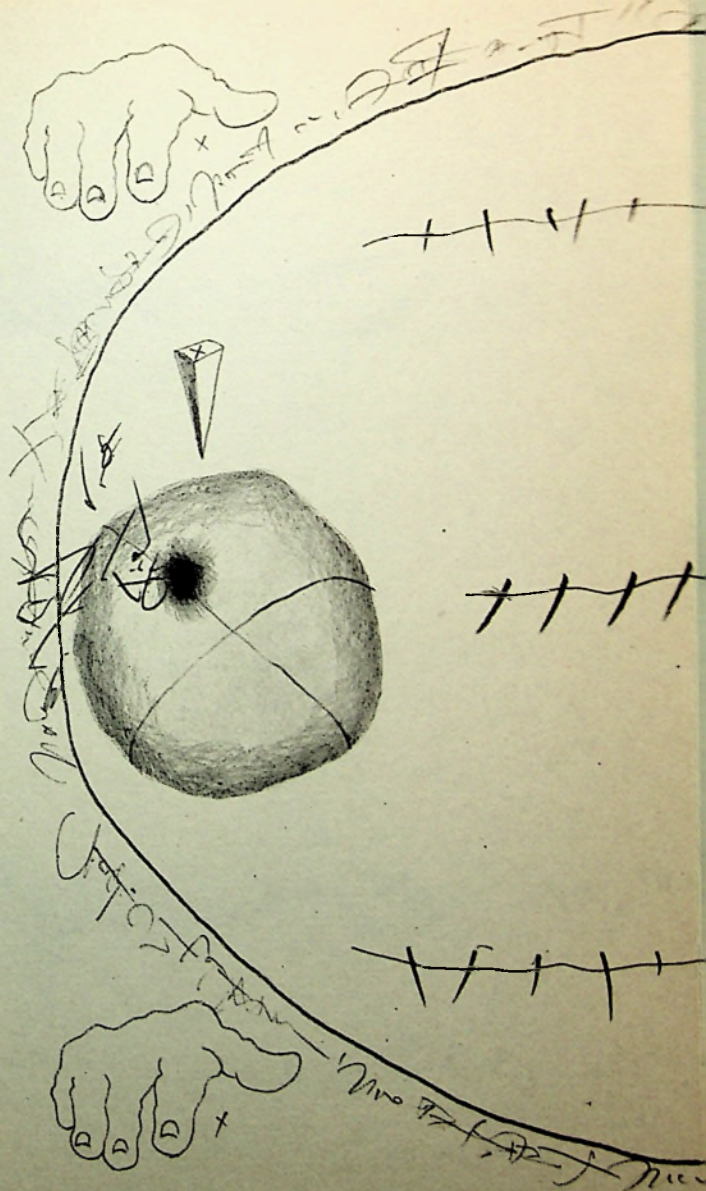
Eu construiesc misterul
nu îl admir.
Fac cărămidă pentru zid de casă
cuvîntul care-l zic e pus pe masă
și de mîncare este.
Cînd fi-vor să mă îngroape mort
vor observa pe un copil dormind
ce nu mai vrea să se trezească.
Cînd toți ai mei s-or împlini
abia atuncea toamna putrezească
dumnezeiască, luminoasă și cu rădăcini.
Ah, tu lumină, tu întoarce-te acasă
ah, ochiule să și se îplinească
durerea de a fi.
Mai liniștiți decît în toată viața noastră
coloare fi-vom și albastră.

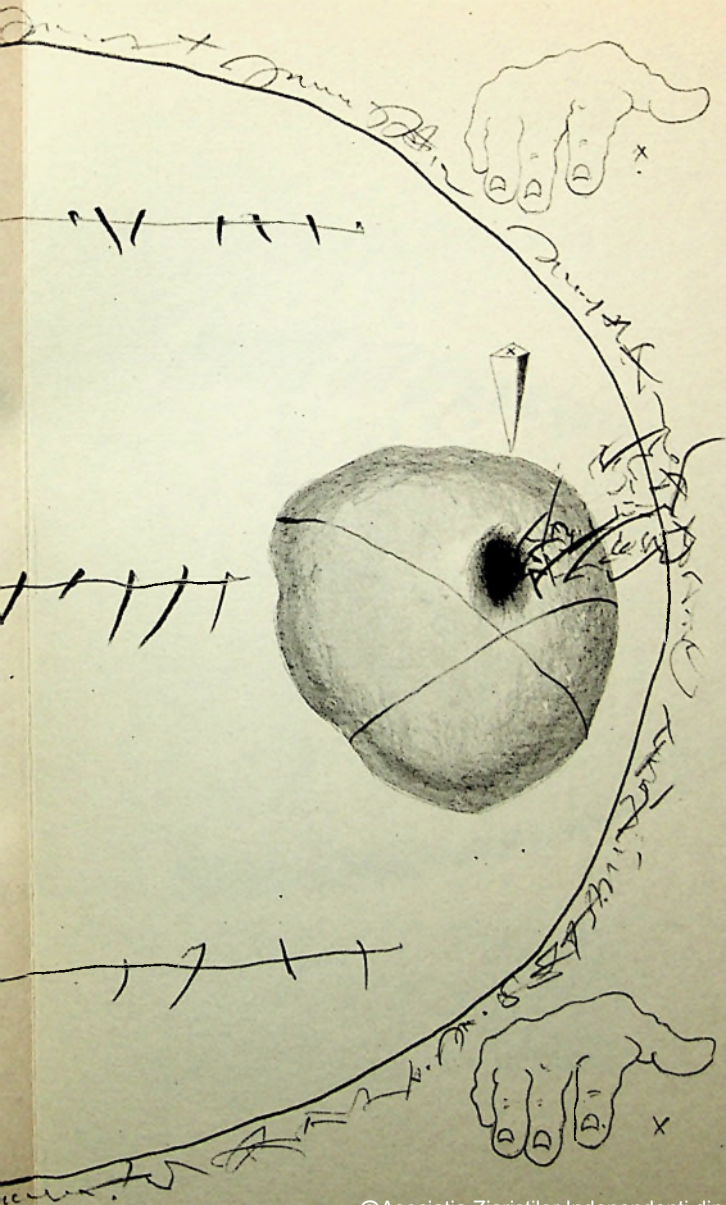
DETRACTION OF EVIL

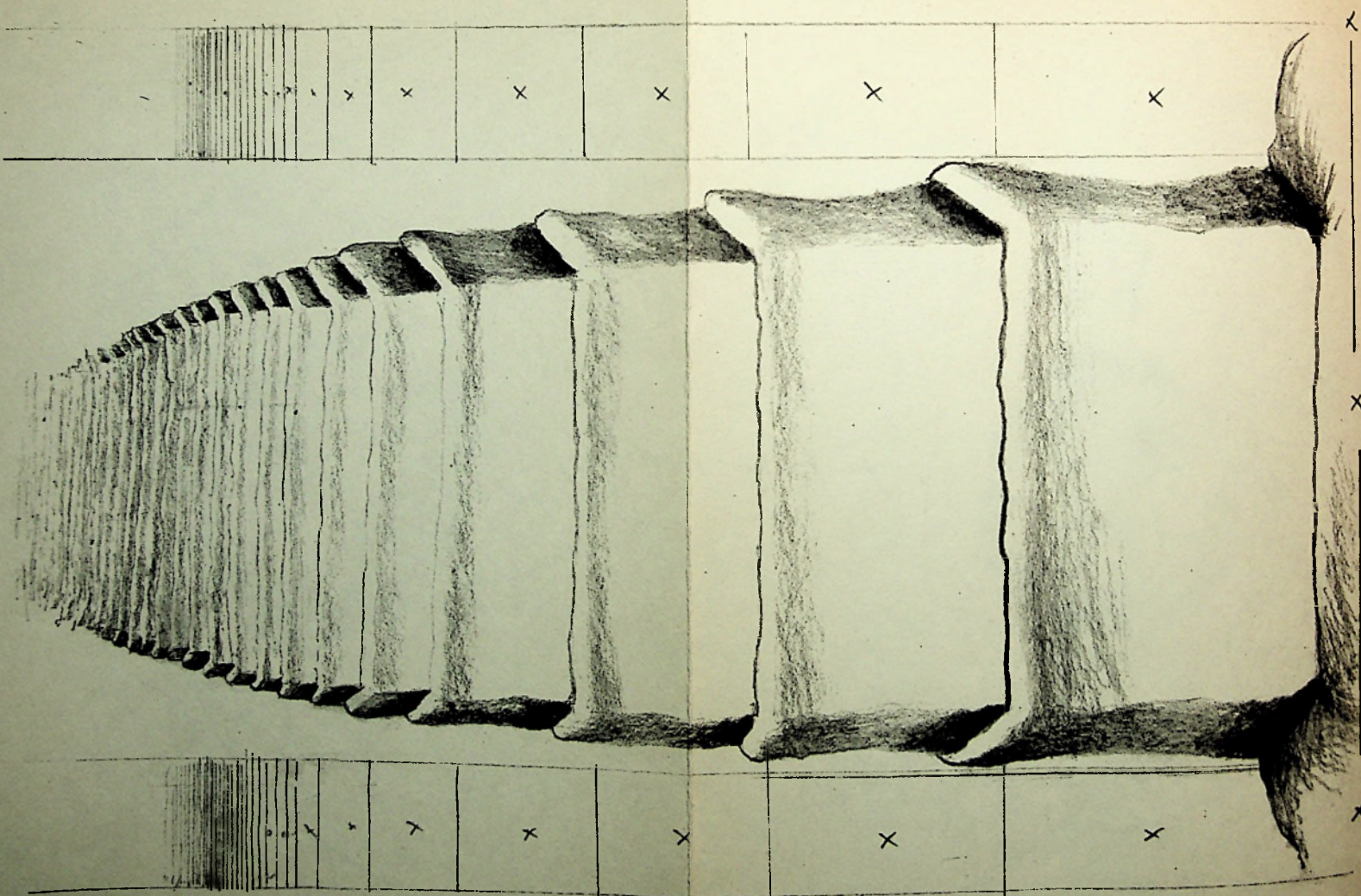
I raise the mystery
I don't admire it.
I burn bricks for household walls for good:
my words put down here on this table
are offered you as food.
When one day they convene to bury me
they'll find no corpse: instead of it they'll see
a babe asleep, unwilling to awake.
When all my folks have passed away
then only shall that autumn
— divine, refulgent, roots and all — decay.
O, light, my sister, please come home
o, eye, my brother, let the pangs of being
come of age.
Calmer than ever shall we be beyond all measure
ourselves the colour of the azure.

VERLEUMDUNG DES BÖSEN

Ich entwerfe das Rätsel,
ich bewundre es nicht.
Ich setze den Stein zu einem Haus,
das Wort, das ich spreche, steht auf dem Herd:
zu Essen gibt's.
Und wenn sie mich zu Grabe tragen,
ruh' ich vor ihnen, ein schlafend Kind
das nicht erwachen will.
Wenn all die meinen ausgereift,
nur dann erst soll der Herbst verwesen,
göttlich erlesen, hell und wurzig.
Ach, du, Licht du, kehr du jetzt heim,
ach, Aug, es sei nur dir der Schmerz
gegönnt, zu sein.
Und ruhiger als in unsrem ganzen Leben
sind wir nun Farbe, blau und eben.





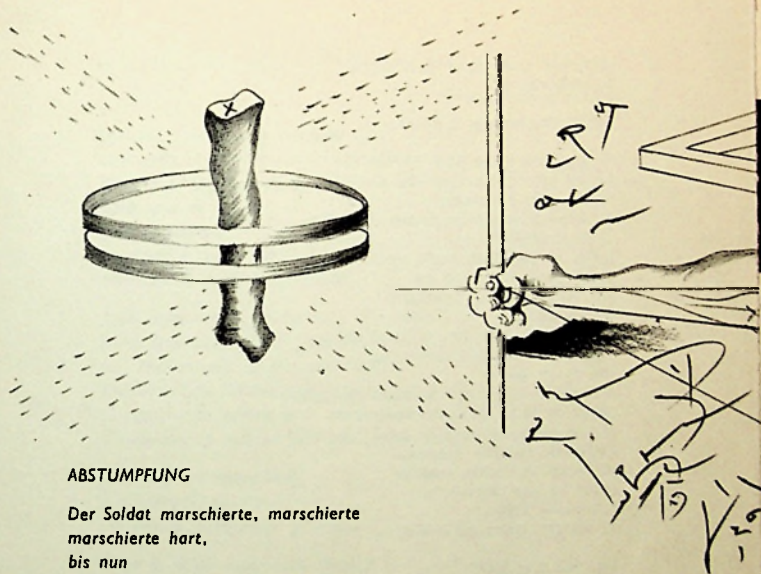


TOCIREA

Soldatul, mărșăluia, mărșăluia
mărșăluia
pînă cînd
pînă la genunchi
piciorul
i se tocea, i se tocea
i se tocea
pînă cînd
trunchiul
pînă la coaste
i se tocea, i se tocea
i se tocea
pînă cînd
pînă la sprîncene orbea
orbea, orbea
pînă cînd
părul lui iarbă neagră era
iarbă neagră era, iarbă neagră era.
Un cal alb venea
și o păștea
și o păștea, și o păștea.
I — haha, i-ha
i-ha.

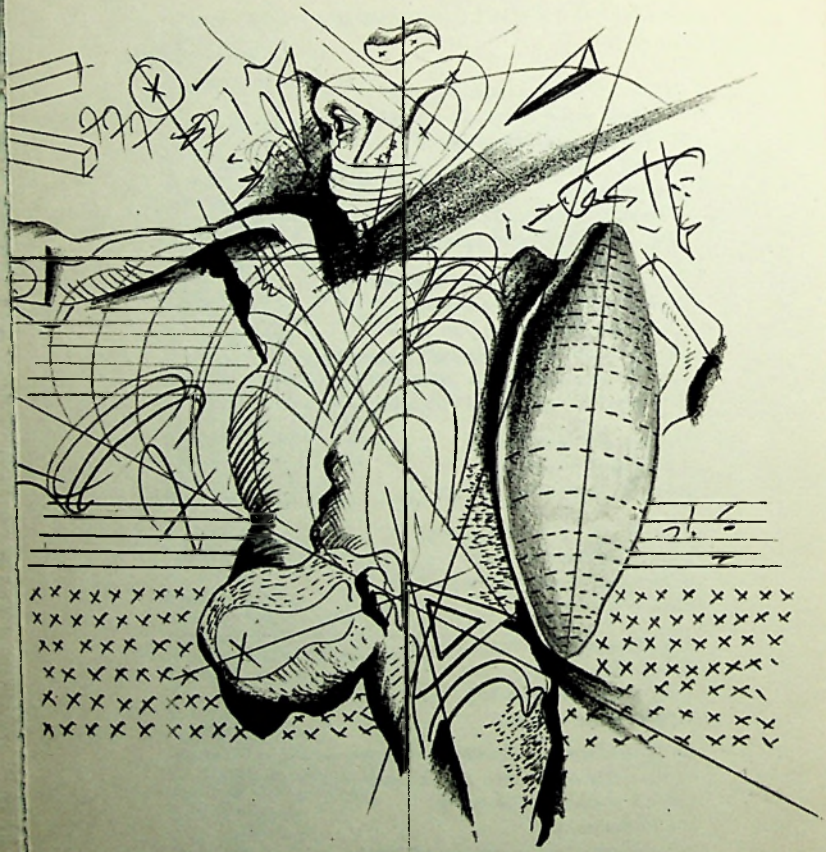
WEARING OFF

The soldier marched and marched
he marched and marched
until
up to his knees
his legs
wore off
and off and off
until his chest
up to his ribs
wore off
and off and off
until
head over ears
his eyes were blind
stark blind
until
that tuft, his hair,
became a blackish tuft of grass.
Then a white horse
came up to browse it: it browsed it up, o, yes, it did.
Ya-hooh, ya -hooh
ya-hooh-ha.



ABSTUMPFUNG

Der Soldat marschierte, marschierte
 marschierte hart,
 bis nun
 bis zum Knie
 sein Bein
 stumpf ward, stumpf ward,
 stumpf ward,
 bis nun
 der Rumpf
 bis zu den Rippen
 stumpf ward, stumpf ward,
 stumpf ward,
 bis er nun
 bis zu den Brauen blind ward,
 blind ward, blind ward,
 bis nun
 sein Haar schwarz Gras ward,
 schwarz Gras ward, schwarz Gras ward.
 Ein weisses Pferd kam
 und graste im Gra
 und graste im Gra und graste im Gra.
 I-haha, i-ha
 i-ha.



CELE PATRU COERENȚE FUNDAMENTALE

Lui Constantin Chiriță

Deodată, prăbușit de oboseală, Sisif
se înmulți, micșorându-se în nenumărare.
Două aripi de oameni turțiți
lipiți unul de altul
și în micșorare
împodobiră trupul lui Sisif,
căzut de oboseală între oglinzi.

A te naște este o condamnare la moarte.
După felul păcatului și pedeapsa:
unii oameni, alții păsări, alții pietre.
Condamnat la moarte prin închisoarea copacului.
Condamnat la moarte prin închisoarea crocodilului.
Condamnat la moarte prin închisoarea ierbii.

Și totuși, îmi spuse Sisif,
e o coerență aceasta,
balansindă între nimic și nimic.

A nu fi, chiar și această absență
poate fi pedepsită la viață
și ca atare, condamnată la moarte,
adică la a nu fi.

A nu fi, este condamnat prin a fi,
la a nu fi.

... Și totuși, îmi spuse Sisif
aceasta este o coerență.

Ce deșertăciune și ce inutilitate, vederea,
Ea contemplă numai ceea ce este condamnat la moarte.
Cuvîntul ne-ar salva, poate, dar,
el e Dumnezeu, și
de la începuturi nu se mai întruchipează
în făpturile cele vii.

Gustul morții l-a sculptat Dumnezeu de pe limba sa
în făptura vieții.

Acum el e scîrbit de toate acestea și
în cu totul totului altei părți
dincolo, de departe,

compune coerența a treia și
dincolo de orice
el
compune coerența a patra.

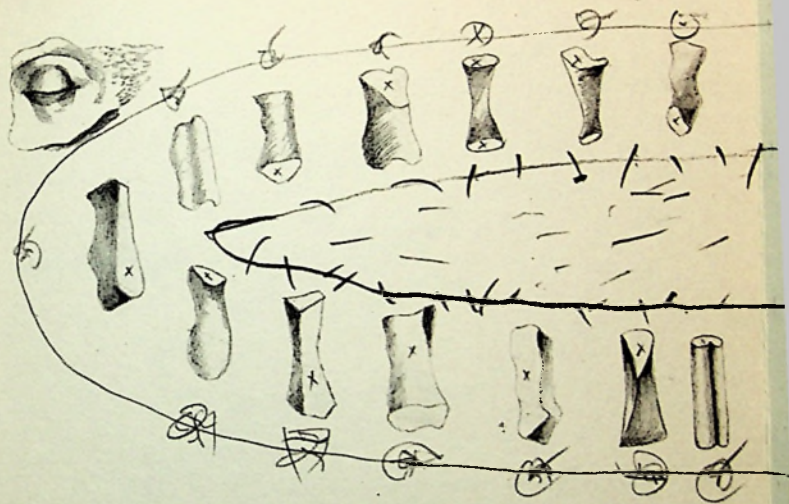
Totuși, îmi spuse Sisif,
tu nu crezi că e cam rău alcătuit trupul Omului ?
Ochii lipiți de creier,
ca două sexe ale creierului, impudice
și neacoperite,
gura, ce caută ea acolo sus ?
Locul gurii e geamăn cu
cu locul de jos al lepădării
de murdărie.
Organul sămânței ar trebui să fie
geamăn cu organul cuvîntului,
iar nu pe acolo
pe unde-ți zvîrli apa murdară din tine,
pe acolo să-ți zvîrli și sămînța,
iar nu pe acolo pe unde azvîrli în tine
bucăți de animale moarte
și bucăți de plante moarte,
exact cu acel loc dințos
tocmai cu acela,
să rostești taina cuvîntului, —

Da, îmi zise Sisif,
alcătuirea e rea.

Firești și simple,
cuvintele rostite de noi
naște-vor în alte coerențe
mai bune trupuri vorbitoare
în alcătuirea lor.

Da, mi-a zis,
e poate de aceea
întîrzierea și îndepărtarea lui
de negîndit de departe,
legînd de cuvîntul nostru,
a doua coerență
și de cuvîntul ei
pe a trela
și de cuvîntul ei
pe a patra, și . . .

Sisif se ridică dintre oglinzi,
ieși dintre ele, și
uitîndu-se înapoi spre mine
îmi făcu un semn scurt
să intru între oglinzi.

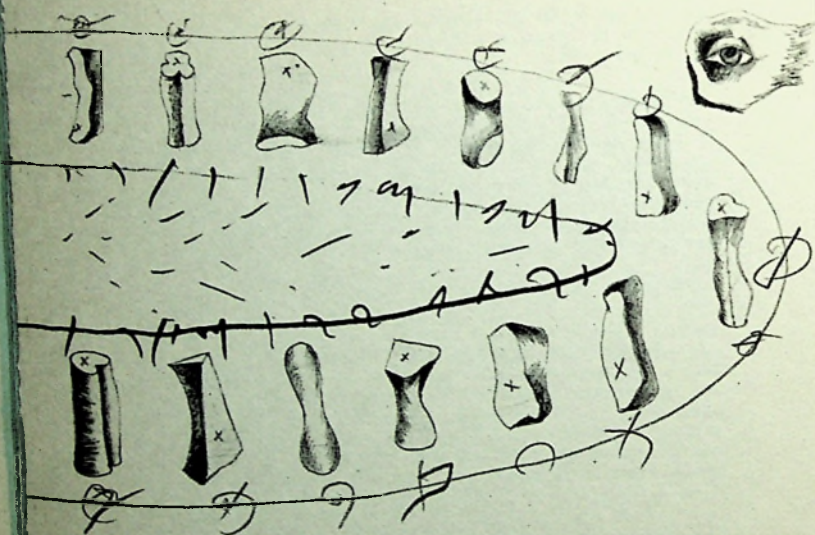


THE FOUR CARDINAL COHERENCES

To Constantin Chiriță

Dead tired, Sisyphus suddenly broke down,
then started multiplying, growing smaller beyond reckoning.
Two wings of flattened men,
shrivelling,
glued to each other,
bedecked the toil-worn body of Sisyphus
down-dropped between mirrors.

Coming to life is a sentence of death.
All law grows of sin and does punish it:
some turned into men, some into birds, others into stones.
Sentenced to death by a tree trunk trap.
Sentenced to death by a crocodile trap.
Sentenced to death by a prison of grass.



And yet — Sisyphus said —
there's a coherence in all this,
dangling between nought and nought.

Not to be — an absence —
even that may be punished with life,
to suffer thus a sentence of death,
hence of not being.

By means of being, not to be is sentenced
to not being.

... And yet — Sisyphus said —
there's a coherence.

How bootless and vain is sight,
only engrossed in things and matters doomed to death.
The Word, perhaps, might save us:
yet the Word is God,

too long ago made flesh — in the beginning —
no longer now embodied
in any living flesh.

Having once spat the taste of death out of his mouth
into life's being,
God feels sick with all that
altogether,
and all he does is gather and concoct
from deep afar and deep beyond,
a preparation of the third coherence
and further still, beyond all things,
he
builds up the fourth coherence.

And yet — Sisyphus said —
can't you feel Man's body's somewhat ill conceived ?
Look at his eyes, stuck to the brain
like two unchaste,
uncovered,
sexes of the mind;
and what about the mouth up there ?
Its twin vent in the rear
is the exit of filth.

The semen organ should be set
close to its pair, the organ of speech:
Man oughtn't squirt his seed
through the same duct
wherethrough foul water flushes out;
and how could that be the right place
for pouring into Man scraps of dead beings,
crumbs of plants ?
Why should that toothed joint
be the right place
for spelling out the sacrament of speech ?

Yes — Sisyphus said —
the make-up is wrong.

Quite simply and naturally
— in further coherences —
the words we utter
shall give new birth
to some design of fairer speaking bodies.
Yes — he added —
that is why, perhaps,
dismissal and delay of that
cannot be thought of from afar
linking our word

to the second coherence,
and the third coherence
to the word of the former,
and the fourth coherence
to the word of the latter . . .

Sisyphus rose from his mirrors
and walked out:
then looking back,
with a short nod,
he bade me enter the mirrors.

Translated by ANDREI BREZIANU

DIE VIER GRUNDSÄTZLICHEN KOHÄRENZEN

Für Constantin Chiriță

Von Müdigkeit überwältigt vermehrte Sisyphos
sich jäh, ins Unzählbare sich verringernd.
Zwei Flügel von Menschen, platt
aneinandergepresst
und schrumpfend,
schmückten den Leib Sisyphos',
der entkräftet zwischen die Spiegel gefallen.

Geboren werden heisst zum Tode verurteilt sein.
Je nach der Art der Sünde auch die Sühne:
die einen Menschen, die anderen Vögel, andere wieder Steine.
Zum Tode verurteilt durch das Gefängnis des Baumes.
Zum Tode verurteilt durch das Gefängnis des Krokodils.
Zum Tode verurteilt durch das Gefängnis des Grases.

Trotzdem, sagte Sisyphos zu mir,
ist dies eine Kohärenz —
schwingend zwischen Nichts und Nichts.

Nicht sein, auch diese Abwesenheit
kann mit dem Leben gestraft,
also zum Tode verurteilt werden,
das heisst—zum Nichtsein.

Nicht sein wird durch Sein verurteilt
zum Nichtsein.
Trotzdem, sagte Sisyphos zu mir,
ist dies eine Kohärenz.

Eitel und sinnlos — das Sehen,
es fasst nur das zum Tode Verurteilte ins Auge.
Das Wort könnte uns vielleicht erretten, jedoch:
Es ist Gott — und
von den Anfängen verkörpert es sich nicht mehr
in den lebendigen Geschöpfen.

Den Geschmack des Todes spie Gott aus von seiner Zunge
ins Geschöpf des Lebens.
Jetzt ist er all diesem überdrüssig und verfasst
an ganz anderem Ort,
jenseits von fern,
die dritte Kohärenz und
jenseits von jedem
verfasst er
die vierte Kohärenz.

Trotzdem, sagte Sisyphos zu mir,
glaubst du nicht, dass der Leib des Menschen schlecht geschaffen ist?
Die Augen dicht am Gehirn —
wie zwei Geschlechter des Gehirns, schamlos
und entblösst;
der Mund: was sucht er dort oben?
Der Ort des Mundes paart sich
mit dem unteren Ort des Abwerfens
von Kot.

Das Samenorgan müsste
sich mit dem Wortorgan paaren —
nicht sollte man dort,
wo man das unreine Wasser von sich wirft,
auch den Samen abwerfen
und nicht dort, wo man in sich wirft
Glieder von toten Tieren
und toten Pflanzen —
mit jenem gezähnten Ort,
eben mit jenem —
das Sakrament des Wortes aussprechen.

Ja, sagte Sisyphos zu mir,
er ist schlecht geschaffen.

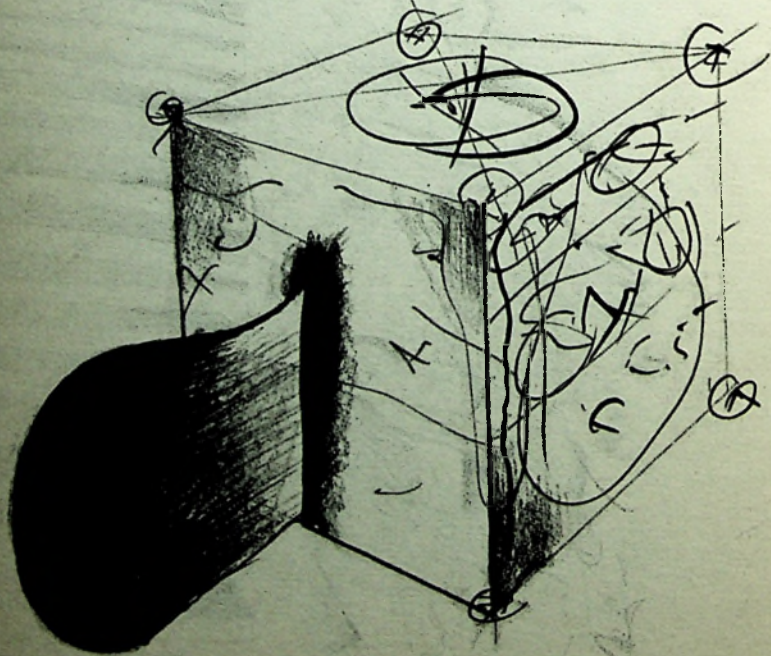
Schlicht und natürlich
werden von uns gesprochene Wörter
in anderen Kohärenzen
besser geschaffene sprechende
Leiber gebären.

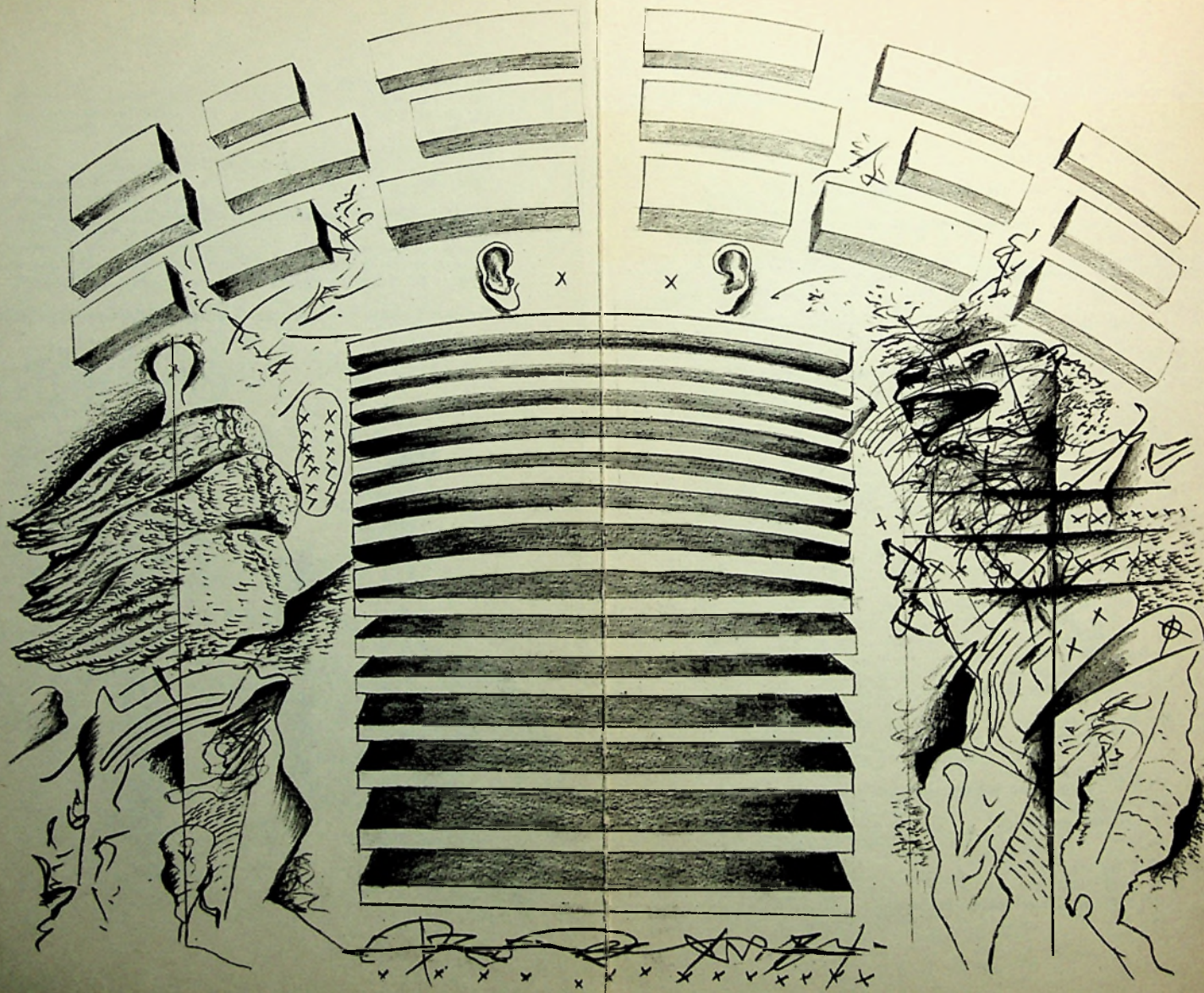
Ja, sagte er zu mir,
so erklärt sich vielleicht
sein Verspäten und sein undenkbar entferntes
Sich-Entfernen,

das unser Wort knüpft an
die zweite Kohärenz
und an ihr Wort
die dritte
und an ihr Wort
die
vierte und ...

Sisyphos richtete sich auf zwischen den Spiegeln,
kam hervor,
schaute zurück nach mir
und gab mir ein Zeichen,
zwischen die Spiegel zu schlüpfen.

Aus dem Rumänischen übertragen von ALEXANDRU. AI. ŞAHIGHIAN





ANDREI PLEȘU

Întîlnire cu

E. H. GOMBRICH

Cordialitatea erudiției

La zece minute de British Museum se află clădirile Universității londoneze. Iar de la Universitate pînă la « Warburg Institute » sînt doar cîțiva pași. Institutul e, practic, o anexă a Universității. Intri (uși albe, clasicizante, cu clanțe aurii), o rogi pe secretară să te anunțe, dacă se poate, directorului (adică lui Gombrich) și aștepti. La « Warburg Institute » poți aștepta fără să-ți pierzi timpul. Deasupra unei uși scrie: « Otiosus locus hic non est, discede morator ». E ușa bibliotecii. Dacă scapi de zelul bibliotecarei, grăbită să-ți explice fiziologia fișierului și a rafturilor într-un torențial discurs de vreun sfert de ceas, nu-ți mai rămîne decît infinitul confort al răgazului printre cărți... Cînd așteptarea e mai lungă, treci alături, la Galeria Courtauld, o foarte rafinată colecție de mici capodopere: un Giovanni Bellini, cîțiva Monet, Cézanne, Gauguin, Seurat, două pelsaje de Gainsborough, acuarele de Turner, Constable și agreabila surpriză a unui Roger Fry — pictor, un soi de Cézanne minor, rămas fidel impresionismului. Revii în Bibliotecă. Apare Gombrich. Trece cu pași mărunți, de bătrîn întreprinzător, printre cei cîțiva cititori din sală, cu care schimbă, rînd pe rînd, cuvinte amabile, se apropie, te întreabă dacă dumneata ești « domnul din România », explică îndatoritor că a ajuns cu întîrziere din cauza unui dejun prelungit cu un vechi prieten, rîde cu ochi umezi și obraji colorați de siestă și te ia, în fine, cu el, în biroul de la etaj, mic, dar devenit și mai mic încă, printr-o bonomă dezordine. Urmează coregrafia — britanică sau vieneză? — a schimbului de politețuri. Ale mele, măcar, explicabile. Ale lui, joc pur. Pomenește, reverențios, pe Mircea Eliade și pe timișoreanul Robert Klein, se interesează de ornamentica românească (lu-

crează tocmai la o carte despre structuri artistice abstracte — « patterns »), îmi recomandă un indolog din Zürich și mă invită să învăț chinezește (pentru o mai rapidă înțelegere a peisajului chinezesc). Îmi vorbește, apoi — cu paternă candoare — despre fiul său, care, după un stagiu de șase ani în Ceylon e, acum, profesor de sanscrită la Universitate. Zimbește echivoc când amintesc de Kenneth Clark (« Foarte talentat dar, de la un timp, superficial... »). Iarăși rîde cu ochi umezi și obraji colorați de siestă... :

— Vreți să mă întrebați ceva anume ?

— Nu, dimpotrivă — răspund. Vreau să vă întreb totul.

— În cazul ăsta sînt curios cu ce veți începe.

— Cu o mărturisire: primul articol care mi s-a tipărit — acum vreo opt ani — era o recenzie la « Artă și iluzie ». Pentru mine sînteți, prin urmare, un capitol de autobiografie... :

— Și de ce ați început tocmai cu mine ?

— Pentru studentul de-atunci erați întruchiparea unei rare performanțe. Cel mai înalt profesionalism se combina miraculos — în textele dumneavoastră — cu o foarte angajantă comunicativitate. Văd în împrejurarea aceasta mai întîi o frumoasă politețe față de cititor; un fel de a-l scuti de frustrarea « teritoriorilor interzise ». Și apoi, acesta mi se pare a fi harul însuși al stilului. Fiecare pagină scrisă de dumneavoastră e de o densă nonșalanță și, adesea, de un cuceritor umor. Nu vă sfiți să construiți o demonstrație întreagă pe cîte un cuvînt, zvîrlit la întîmplare de Winston Churchill, sau pe cîte o caricatură din publicații de mîna a doua. Aș vrea să teoretizați puțin în jurul propriei dumneavoastră performanțe. Pînă unde poate merge, în mod legitim, datoria către public a unui specialist? În ce măsură trebuie să aibă specialistul un public, altul decît cel format de ceilalți, puțin, specialiști ?

— E măgulitor ce spuneți și vă mulțumesc. Mi-e greu însă să teoretizez în jurul « performanței » de care vorbiți. În chestiunea accesibilității, orice generalizare e periculoasă. Sigur că oricine se apucă să scrie o carte va face, dacă e om civilizată, efortul de a obține inteligibilitatea maximă. Dacă fiind clar, autorul reușește, pe deasupra, să fie și agreabil, e și mai bine. E vorba, în fond, cum ați spus, de o formă elementară de politețe. Dar, e, poate, mai mult decît atît : o datorie morală față de cititor, ca și față de întregul culturii. Încerc, de aceea, să-mi reconsider fiecare frază din unghiul distant al unui virtual cititor. E ca atunci cînd ții o conferință : trebuie să cauți fără încetare să te substitui propriului tău public ; nu să te ascuți narcisic, dar să te gîndești puțin la bunăstarea lăuntrică a ascultătorilor, să nu-i martirizezi. Sînt însă domenii care, prin natura lor, nu se pretează la excese de « accesibilizare », domenii care n-au a fi foarte accesibile pur și simplu pentru că nu interesează pe toate lumea. Cînd discuți, din perspectiva purei specializări, un detaliu de iconografie quattrocentistă să zicem, poți fi sigur că nu vei fi citit de același public care te citește cînd scrii o istorie generală a artelor. Că, deci, nu e necesar să te oprești la fiecare pas pentru a explica cine e Zeus sau ce e aia perspectivă. Cu alte cuvinte, este foarte important să știi, cu oarecare precizie, pentru cine scrii.

Pomenești de umor. E, cred, calitatea cea mai de preț a oricărui om de carte. Și dacă există un viciu al specializării, acesta este tocmai lipsa de umor. Specialistul, e, de regulă, cineva care se ia foarte în serios. E o gafă teribilă ! Nu e vorba să-ți batjocorești capacitățile, sau să-ți minimalizezi munca. Trebuie însă să-ți cunoști, cu extremă luciditate, rostul. Ca cercetător în tărîmul « umanioarelor » e bine să te resemnezi cu ideea că nu depinde de tine viața nimănui. Că faci ceea ce faci pentru că îți place la culme și pentru că n-ai putea face altceva. Asta e tot. În clipa în care ajungi să te simți — cu domeniul tău cu tot — centrul lumii, intri în jumătatea de

patologie a specializării. Vedeți, se întâmplă ceva curios cu unii specialiști: ei au umilința de a se ocupa toată viața de amănunte secundare — ceea ce este fără în-
doială, sublim. Nu au însă și umilința de a admite secundariatul amănunțelor de
care se ocupă. Aici își pierd umorul, compromițind definitiv și partea sublimă a
muncii lor.

— Cu alte cuvinte, a nu avea umor e a nu fi umil pînă la capăt. Și, paradoxal-
mente, în « uitarea de sine » a cite unui « specialist » e, adesea, un ocean de ego-
latrie... Rămînînd însă tot la problema « măreției și servituților » specializării...
Într-o prefață la o antologie de studii ale lui Fritz Saxl vorbiți, ca despre o calitate,
despre « versatilitatea intereselor lui culturale ». De altfel, propria dumneavoastră
operă probează o deschidere tematică impresionantă. Toată lumea știe că « peri-
oada » dumneavoastră este Renașterea. Asta însă nu v-a împiedicat să vă pronunțați
cu egală competență în problemele manierismului cinquecentist, ale artei austriece,
ale artei engleze din secolul XVIII și ale celei franceze din XVII. Ați scris pe larg
despre Freud. V-ați spus părerea în legătură cu psihologia gestaltistă, cu metodele
criticii sociologizante. L-ați recenzat pe Malraux ca și pe Hauser, sau pe Mario
Praz. Pe mine, și desigur nu numai pe mine, această diversitate de interese mă
fascinează, cu atît mai mult cu cît socotesc recuperarea universalității cunoașterii
ca pe o nevoie acută a epocii noastre. Există, e drept, marele risc al diletantis-
mului. Dar riscul acesta trebuie asumat. Altfel, lumea o să semene din ce în ce mai
mult cu o fereastră spartă, cu mari specialiști pe fiecare ciob, dar cu totul lipsită
de omogenitate, de ordine integratoare. Credeți în șansa reabilitării enciclope-
dismului în secolul XX?

— Cred în necesitatea acestei reabilitări. Mai exact, în necesitatea unei perma-
nente orientări către « universal ». A deține universalul e, firește, imposibil. Și a
fost imposibil dintotdeauna. Unii sînt de părere că enciclopedia a devenit nereali-
zabil în epoca modernă, datorită proliferării de necuprins a cunoștințelor noastre.
În privința aceasta, sîntem plini de prejudecăți. Omnisciența era și în trecut, cum este
și azi, o utopie. Faimosul « uomo universale » al Renașterii era un deziderat, o formă
ideală mai mult decît o realitate. Toți îl invocă pe Leonardo. Să fim bine înțeleși:
nu admir, cred, pe nimeni cum îl admir pe el; dar știu, totuși, că matematica acestui
mare inventator era surprinzător de șubredă. În plus, omul nu știa latinește. Să
fii om de cultură și să nu știi latinește e destul de prost chiar și în zilele noastre.
Pe vremea lui Leonardo însă, era aproape un scandal.

Vreau să spun că trebuie să dorești universalitatea fără a o hipostazia dincolo
de omenesc; să o cauți — ca pe combustibilul optim al eforturilor tale, dar să nu
te lași obsedat de ea. Idealul encicloidismului e fecund, cită vreme îl resimți ca pe
o provocare. Dacă îl resimți ca pe o instanță dictatorială, ca pe o ștachetă ce trebuie
sărită cu orice preț, sfîrșești în banalitatea unui amar « lamento » despre « imen-
sitatea » cunoașterii.

În orice încercare de a cuprinde — în sfera intereselor tale — un spectru cît
mai larg de informații e, admit, un mare risc. Dar aveți dreptate să spuneți că riscul
acesta e dintre cele care merită asumate. Nu poți face cercetare dacă nu-ți place
riscul. Am auzit mulți specialiști spunînd că ei nu vor să avanseze decît afirmații
irefutabile, verificate pînă la centimă, acoperite documentar pe toate părțile. Inten-
ția lor e întru totul respectabilă. Numai că este ea însăși construită pe o prezumție
care e departe de a fi irefutabilă: prezumția potrivit căreia faptul de cultură e un
obiect cu conture precise, *epuizabil* prin documente și măsurători. Or, astea nu sînt
decît preliminarul ! Pe urmă începe cercetarea. Și odată cu ea — *riscul* ; adică posi-
bilitatea de a greși. E de neînțeles teama, pe care o poți observa la mulți specialiști
— de a greși. Teamă asta are un nume : *orgoliu*. Cercetarea adevărată, e, însă, stră-

înă de orice orgoliu, de orice aroganță. Greșelile pot fi evitate nu evitând riscul, ci avînd bunul simț de a te consulta *la timp* cu cei mai competenți decît tine, ori-decîteori simți că începe să-ți fugă terenul de sub picioare. La noi, aici, la « Warburg Institute », nimănui nu îi e rușine să-și întreb colegii, în diversele etape ale desfășurării unei cercetări. Specialistul onest nu are mîndria de a rezolva totul, de unul singur. Pentru că — și pentru a reveni la problema « enciclopedismului » — specialistul onest știe că într-un anume sens, specializarea e un castel de nisip . . . M-am distrat grozav, întotdeauna, cînd am surprins specialiști cu cite o lacună închiar corpul specialității lor. Nu pentru că aș fi fost eu mai năstrușnic decît specialiștii înșiși, dar pentru că e perfect posibil să-ți scape lucruri *esențiale*, chiar cînd stai toată viața pe același subiect. Poate că îți scapă tocmai pentru că nu te miști de pe subiectul cu pricina niciodată. Știi care e drama rămîinerii pe teritorii prea circumscrie? Nu mai știi, la un moment dat, ce întrebări să-ți pui. Ești înconjurat de tot mai multe date și nu mai realizezi *principiul* lor. Nu mai știi unde să le așezi, ce să faci cu ele. Nu le mai poți opune o întrebare adevărată, o problemă. Le opui doar memoria și zelul tău. Cazi în întrebări secundare, nesemnificative, în dileme minore. Cu alte cuvinte pierzi din vedere *scopul* real al cercetării umaniste, pentru a sucumba la nivelul *instrumentarului*. Cînd vrei, de pildă, să studiezi — cum vrei dumneavoastră — pictura de peisaj a Chinei Vechi, ajungi neapărat — într-un anumit moment al cercetării — la capitolul caligrafiei chineze. E foarte important să parcurgi cu atenție acest capitol. Dar dacă rămii toată viața la scrupulul de a lămuri definitiv chestiunea caligrafiei chineze, n-ai să mai apuci niciodată să cercetezi pictura de peisaj . . .

. . . Știi, uneori regret că spun toate astea. E foarte ușor să înțelegi greșit o asemenea discuție despre îngustimea de spirit a unor specialiști. Cred că vă dați seama că n-am nimic împotriva specializării. Dimpotrivă. Nu mă refer decît la pericolul — foarte acut astăzi — al patologizării ei. Și ca să fiu liniștit, îngăduiți-mi încă o nuanță. Mă tem că există și în meseria noastră cel puțin un tip de specialist care trebuie să accepte chiar și partea aceea a specializării, care nouă ni se pare «specializarea cea rea»: e *omul de muzeu*, « *connaissance* »-ul. El trebuie să fie un știutor de *obiecte*, un performer al detaliului pur, al observației necorupte prin generalizări care pierd din vedere obiectul . . .

— Și, în altă ordine de idei, care este atitudinea față de obiectul de artă — a Institutului Warburg? În ce constă, după dumneavoastră, specificitatea stilului lui de lucru? El are, cred, puține în comun cu tradiția Wölfflin. E, oare, prin aceasta, mai fidel unei cercetări de tip Dvořak, dispusă mereu să infereze către filosofia stilului și a culturii în general?

— E adevărat că nu putem fi așezați în prelungirea liniei Wölfflin. Vă contrazic însă în legătură cu presupusele noastre afinități cu Max Dvořak. Dvořak era, mai curînd, un filosof. Îi interesa fenomenul stilului dincolo de multiplele lui întrupări în obiecte de artă determinate. Cercetările noastre sînt mult mai *aplicate*, mai apropiate de faptul concret. Vrem să explicăm, întîi de toate, *obiecte*, împrejurări istorice și artistice particulare. Pe scurt, noi continuăm stilul de lucru al lui Aby Warburg. Faptul că institutul nostru poartă numele lui nu e strict onorific. E, aproape, o declarație de metodă.

— Este însă limpede că pentru Aby Warburg opera de artă e interesantă mai curînd ca simptom al unei anumite situații culturale. Pentru el ea este « document » și doar în al doilea rînd « monument » care să provoace judecata estetică. Ce rol joacă, totuși, judecata estetică într-o cercetare de tipul aceleia care se practică în Institutul dumneavoastră?

— E adevărat că Aby Warburg — și, în mare măsură, toți cei din Institutul care îi poartă numele — nu se comportă față de obiectul cercetării sale ca un « estet ». Să nu credeți însă că era opac la emoția estetică. Spontaneitatea și intensitatea reacțiilor lui la tot ce era *calitate* artistică veritabilă erau cu totul neobișnuite. Dar nu socotea de cuviință să scrie despre experiențele lui de « degustător ». E și principiul nostru. Îmi dau seama că e nevoie de o explicație: din această rezervă a noastră nu trebuie înțeles că ni se pare preferabil să scrii despre lucruri neutre sau chiar despre ce nu-ți place. Trebuie însă să scrii despre acele lucruri despre care se poate scrie, cu oarecare folos pentru altul. Nu totul e exprimabil în întâlnirea dintre gustul meu personal și o operă de artă dată. Noi ne ocupăm doar de registrul exprimabilului și socotim că el *nu* este acela al reacției estetice individuale. Mie, de pildă, îmi place enorm Velásquez. Dar sînt sigur că n-am să scriu niciodată despre el. Tot ce pot spune, tot ce pot exterioriza din complexul reacțiilor mele intime la opera lui se rezumă — cîstit vorbind — la o singură propoziție: E foarte bun ! E atît de bun . . . ! Ce să spun altceva ? Asta e. E foarte, foarte bun (« He is just so good » !) Spre deosebire, să zicem, de Giulio Romano, cu care mi-am luat doctoratul, dar care — știți doar — ca artist e dezesperant . . .

. . . Acum, trebuie adăugat că deși Institutul Warburg are un profil mai mult sau mai puțin specific, el nu implică depersonalizarea membrilor lui. Fiecare din noi are stilul, ideile și interesele lui proprii. Pe de altă parte, nu ne-am gîndit niciodată să excludem dintre autoritățile domeniului nostru savanți care n-au legătură directă cu Institutul Warburg.

— Vă gîndiți, poate, la Panofsky ?

— Da, e un exemplu posibil . . .

— L-ați cunoscut ?

— Desigur. Pe vremea cînd Institutul Warburg era încă în Germania. Apoi l-am reîntîlnit în America. Nu pot spune că îi împărtășesc întru totul părerile. Omul însă îmi plăcea mult. Era foarte cald, foarte intens (« immensely intense »).

— Cu ce alt savant vă recunoașteți oarecari afinități ? De cine vă simțiți mai apropiat ?

— Nu știu cum e cu afinitățile . . . Dar cred că omul pe care l-am apreciat — în toate privințele — mai mult decît pe oricine, e prietenul meu Otto Kurz. Din nefericire a murit de curînd. Era un savant de cea mai bună calitate. Și un om admirabil.

— Ați invocat adineaori, în treacăt, « omul de muzeu ». Știu că, tocmai împreună cu Otto Kurz, v-ați pronunțat în 1963 în acea « cleaning controversy » de la Galeria Națională din Londra. Mai știu că în 1968 ați tipărit în « Museum » un articol intitulat « Trebuie un muzeu să fie activ ? » Care sînt, astăzi, gîndurile dumneavoastră despre instituția muzeală ? Mai este ea locul ideal de întîlnire cu capodopera ?

— Muzeul trece, vădit, cum trec și artele, printr-o criză. Dar să nu mă întrebăți ce e de făcut. Pînă una-alta, ar trebui, poate, ca, înainte să gîndim noi formule muzeale, să ne schimbăm noi înșine atitudinea chiar față de muzeul tradițional. Să nu mai intrăm în el cu lăcomii culturale extreme. Cu pretenții exagerate. E ca și cum ai intra într-un restaurant hotărît să mănînci tot ce e scris în lista de bucate . . . În fond, nu era rea vechea idee a muzeului-depозit în care intri numai pentru a vedea un anumit obiect, cel care în clipa respectivă te interesează. Restul e tezaur pasiv, oricînd actualizabil, dar nu în mod necesar *mereu* și *pentru* toți actual. Foarte supărătoare sînt pentru mine și unele expoziții din ultima vreme. Extrem de pedante, de didactice, pline de scrupule metodologice, așa încît, trecînd prin ele, ai impresia că la ieșire te așteaptă o comisie decisă să vadă ce-ai învățat și să-ți dea

note. E curios că, uneori, tocmai curente de avangardă cad în capcana excesului de regie. Parcă văd instituindu-se în doi-trei ani, o « Royal Academy » a avangardei . .

Se face târziu. O ultimă nadă, înainte de plecare :

— Domnule profesor, ce sfat ați avea de dat tinerilor care se află azi la începutul drumului lor științific?

— Întîi : să se ocupe numai de lucrurile care îi interesează cu adevărat, să evite angajările neautentice. Al doilea : să meargă direct la surse, neluînd prea mult în seamă literatura secundară. Cu rare excepții, aceasta este parazitară, rezultînd dintr-un abnorm proces de auto-perpetuare a ideilor, independent de adevăratele probleme. Scrie cineva o carte despre spațiu, urmează o uriașă procesiune de cărți pe aceeași temă, urmîndu-se una pe alta, ca oile. De trei generații problema « spațiului » e o manie a istoriei de artă. La fel, problema « metodei ». Sau a « luminii ». Or, singura șansă de a afla ceva despre lucrurile astea e să te rupi de jungla bibliografică pentru a regăsi textele-sursă. . . .

. . . Sînt tratat, pentru ultima dată, cu risul acela jovial, care relativizează totul. Ne despărțim. De la « Warburg Institute » pînă la Universitate sînt cîțiva pași. De-acolo la British Museum — vreo zece minute . . . Cam de tot atît ai nevoie ca să ajungi apoi, cu metroul, pe malul Tamisei. În zare, dincolo de Lambeth Bridge, se stă la coadă . . . Pentru expoziția Constable, de la Tate Gallery. S-ar putea însă să simți mai curînd nevoia să te oprești în liniștea din St. James Park, și, hrănind cu firimituri rațele năvălite de pe lacul din preajmă, să pui mai departe întrebări profesorului Gombrich. Spusesese doar că vrei să întrebi totul . . .

La plecare, profesorul Gombrich a avut amabilitatea să ne ofere cîteva extrase din lucrările sale mai noi. Ni s-a părut că unul din ele și-ar putea afla foarte bine locul în continuarea dialogului pe care am încercat să-l reproducem mai sus. Iată, în traducere, cîteva fragmente caracteristice.

Cercetarea în științele umaniste: idealuri și idoli

Francis Bacon, în « Novum Organum », înregistra patru grupuri de idoli, a căror adorare i se părea nocivă progresului științei. Știu că viziunea sa despre știință a fost criticată drept naivă; ea era, totuși, viziunea unui mare « propagandist », foarte priceput să-și impună ideile¹. Mă voi folosi de o pagină din cartea sa pentru a prezenta, la rîndul meu, patru categorii de idoli care tind, cred, să abată științele umaniste de la drumul lor.

Un prim grup s-ar putea numi « *idola quantitatis* ». Sînt idoli născuți chiar din concepția despre știință de care este legat numele lui Francis Bacon: « inductivismul » potrivit căruia adevărul apare sub forma generalizărilor bazate pe acumulare de date. Or acesta este — cum știm — un vis zadarnic. Nu există date neutre: nu adunăm informații decît pentru a susține o ipoteză anume și făcînd asta, trebuie să ne întrebăm mereu dacă merită s-o facem sau nu². Nu e nevoie să căutăm dovezi pentru propoziția: « Toți oamenii sînt muritori » trecînd printr-un super-computer toate registrele de naștere și deces din lume.

Desigur, atît în știință, cît și în domeniul umanist există culegeri de date care ne ușurează imens munca. Mă refer, de pildă, la dicționare. Nu este cazul să insistăm și asupra importanței altor instrumente de cercetare, cum sînt bibliografiile, edițiile de texte, cărțile de referință. Dar cei care recurg, recunoscători, la aceste lucrări, știu că ar fi absurd să le ceri să fie întotdeauna complete. Tocmai insistența asupra acestei exigențe, opinia că înregistrarea tuturor datelor disponibile trebuie să preceadă orice alt tip de cercetare umanistă, se asociază cultului pentru « *idola quantitatis* ». Avem oare nevoie de un « corpus » al tuturor dispozitivelor de bătut la ușă? Nu pun această întrebare fiindcă le-aș socoti, în sine, neinteresante. Dimpotrivă, găsesc plină de interes frecvența cu care aceste dispozitive apar sub formă de măști amenințătoare, șerpi și alte motive apotropaice. Problema este dacă am fi cu adevărat în cîștig făcînd o statis-

* Fragmente din articolul cu același titlu, publicat în « Daedalus Journal of the American Academy of Arts and Sciences », 1973, p. 1—11.

¹ K.R. Popper, « On the Sources of Knowledge and of Ignorance » în *Conjectures and Refutations*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963, pp. 3—30.

² Profesorul Karl W. Deutsch mi-a atras atenția asupra importanței pe care colecțiile de date o poate avea în « testarea » unor teorii. Desigur, accept acest caveat, mai ales în legătură cu științele sociale.

tică a tuturor dispozitivelor de bătut la uşă dinaintea lui 1700, pentru a stabili distribuţia exactă şi frecvenţa relativă a acestor motive. Chiar şi așa, un proiect de acest gen şi-ar putea găsi suport instituţional: s-ar putea organiza echipe, şi s-ar putea întemeia arhive fotografice, cu toate că în momentul în care proiectul ar fi pe cale să se împlinească problema supravieţuirii motivelor magice ar putea să nu mai intereseze pe nimeni, iar utilitatea întregii campanii ar putea fi cu totul uitată. Interesul oamenilor de ştiinţă s-ar orienta, poate, atunci, către problema legăturii dintre dispozitivele de bătut la uşă şi introducerea soneriei electrice, așa încît toată munca întreprinsă s-ar dovedi inutilă. « Totul trebuie luat de la capăt » — sau poate nu trebuie?

Adorarea idolilor cantităţii nu este numai sterilă în sine. Ea induce sterilitatea şi printre cei care o practică, mai ales printre cei tineri. Cîte idei bune nu pier încă din leagăn, numai pentru că preoţii acestui cult pretind ca ele să fie stabilite prin inducţie? Inductivismul acesta alimentează printre tineri sentimentul că « nu ştiu niciodată destul » şi îi împiedică, în cele din urmă, să aibă îndrăzneala întrebărilor majore, pentru a-i dirija spre restrînsul domeniu al specialiştilor care ştiu « din ce în ce mai mult despre din ce în ce mai puţin ».

Cel de-al doilea grup de idoli îl constituie, după mine « *idola novitatis* ». Şi aici emulaţia ştiinţelor duce la distorsionarea veritabilei productivităţi. Dacă, așa cum am arătat cu alt prilej, umanistul rămîne, într-o oarecare măsură, un « păzitor » de texte, noutatea nu este preocuparea sa dominantă. Există, e drept, teribila plăcere de a descoperi o nouă interpretare a unui termen sau o întorsătură de frază dintr-un text bine cunoscut care a scăpat nenumăraţilor comentatori şi care dă la iveală înţelesuri noi. Dar chiar şi cea mai bună dintre aceste descoperiri sau presupuneri trebuie să-şi afle locul, modest, în notele de subsol. Comentariul trebuie să rămînă subaltern textului. În această privinţă, umanistul, ca interpret al tradiţiei noastre culturale, seamănă mai curînd cu un artist care interpretează un pasaj dat, pe scenă sau în sala de concert. Îl vrem mai de grabă un intermediar fidel decît un furnizor de noutate, căutată de dragul noutăţii. E uşor să propui o nouă lectură a unui text, dacă îl tratezi fără deferinţă şi nu respecti intenţiile creatorului său, dacă, prin urmare, preferi adevărului noul. Din nefericire, industria academică este astfel alcătuită încît chiar şi o interpretare absurdă poate fi imortalizată în notele de subsol. Oricine reuşeşte să-şi publice, într-un periodic de bună reputaţie, o lucrare savantă care încearcă să convingă că Mona Lisa este, de fapt, Cezar Borgia deghizat, va fi cel puţin amintit oricînd se va trata ulterior această temă. Cei care cred că exagerez n-au decît să-şi aducă aminte că o glumă de tinereţe a lui Marcel Duchamp — adău-

garea mustăților pe reproducerea faimosului portret — figurează, azi, pretutindeni — și, iată, chiar în articolul de față.

Foarte aproape de « *idola novitatis* » se află, în templul culturii, « *idola temporis* », idolii timpului. Mă refer la atracția celor mai recente instrumente intelectuale sau mecanice care par să asigure celor care le aplică în științele umaniste un durabil prestigiu. Mă tem să nu fiu, în privința aceasta, prost înțeles. Nu mă pronunț împotriva instrumentelor și tehnicilor ca atare. Achiziții sociologice, psihanaliză, sau structuralism au o validitate neîndoielnică, la fel ca și întrebuintarea camerelor de luat vederi, a benzilor de magnetofon și a computerelor în acele domenii în care ele pot oferi informații relevante. S-ar putea susține că intervenția acestor instrumente a pus în umbră cercetarea umanistă tradițională. Cine nu și-ar dori un interviu înregistrat pe bandă de magnetofon, sau un film cu prima reprezentare a lui « Hamlet »? Este, totuși, caracteristic pentru științele umaniste că ele manipulează o documentație extrem de fragmentară și că trebuie să se mulțumească, adesea, cu crîmpeie de informație întâmplătoare. Trebuie să ne resemnăm cu faptul că nu știm nimic despre viața intimă a lui Shakespeare, despre felul său de a mânca, despre cât câștiga, despre părerile sale politice și că, deci, nu-i putem analiza viața și opera cu ajutorul teoriilor curente asupra comportamentului uman. Sociologii, psihologii, atropologii și lingviștii vor selecționa, desigur, un tip de material bazat pe o cât mai întinsă cantitate de informații. Din multe puncte de vedere, investigarea monahismului din Ceylonul modern prin interviuri luate unei pătri reprezentative de călugări asupra credințelor lor¹ dă rezultate mai bune decît studierea comparativă a mînăstirilor cisterciene din Europa medievală. Dar cu toate că monumentele și referințele privind lumea medievală sînt mult prea incomplete pentru a oferi material adecvat unor abordări moderne, umanistul nu se va putea hotărî să le negligeze. În definitiv, călugării cistercieni au participat la modelarea peisajului fizic și intelectual pe care îl populăm și astăzi. Nu putem, deci, să nu-i cercetăm în efortul nostru constant de a ne asuma propria tradiție.

Evident, avem ceva de învățat din rezultatele oricărei științe, dar numai dacă ne cunoaștem bine locul, puterile și limitele. Nimic nu este mai agasant decît aplicarea mecanică a unei unice formule la toate subiectele. Vulnerabilitatea față de feluritele mode intelectuale este unul din cele mai deprimante efecte ale presiunilor exercitate de industria academică. Din nou, și, în cazul acesta, cultul incriminat poate fi deosebit de dăunător mai ales pentru tineri, în măsura în care ei se lasă atît de ușor impresionați

¹ Richard F. Gombrich, *Precept and Practice. Traditional Buddhism in the Rural Highlands of Ceylon*. Oxford, Clarendon Press, 1971.

de un jargon nou și prestigios. În timp ce « *idola novitatis* » pot, uneori, încuraja o — întrucîtva febrilă — originalitate, « *idola temporis* » nu fac decît să promită originalitatea, livrîndu-și, de fapt, adoratorii, unui ușor de prevăzut conformism.

Dacă aceste observații par conservatoare, voi înlătura, sper, această impresie, referindu-mă — ca la un ultim grup de idoli — la « *idola academica* ». Aceștia sînt idoli care s-au împămîntenit în viața universitară, în însuși procesul de predare a disciplinelor umaniste. Din motive administrative, universitățile cultivă organizarea pe « catedre », care oferă un tip de programă gîndită în vederea examenelor. S-au încercat și alte alternative, dar cred că nu se poate reproșa prea mult acestui sistem atîta timp cît el se limitează la transmiterea unei anumite rutine. Dacă vrem să învățăm să conducem, să cîntăm la fluier, să vorbim limba chineză sau să citim cuneiformele, trebuie să ne lăsăm îndrumați de-a lungul unor grade de îndemînare cît mai riguros verificabile prin examinare. Chiar și facultățile cele mai « conservatoare » (teologia, medicina și jurisprudența) necesită un bagaj oarecare de dexterități și sînt organizate în vederea predării și testării lor.

Problematica artelor este însă distorsionată prin această împărțire în « discipline » și « catedre ». Științele umaniste reprezintă, într-o oarecare măsură, un « corp viu de cunoștințe », iar corpurile vii nu supraviețuiesc disecției. Sonetele lui Shakespeare sînt studiate în cadrul catedrei de engleză, cele ale lui Petrarca la catedra de italiană, forma sonetului la cea de literatură comparată și operele latine ale lui Petrarca nicăieri. Nu e vorba, aci, de întemeierea unor studii « interdisciplinare ». Am arătat, în altă parte, că acest termen barbar escamotează lămurirea problemei tocmai fiindcă postulează existența unor discipline.¹ Cititorul atent al oricărui text trebuie, în mod inevitabil, să-și pună întrebări care îl duc astăzi spre lingvistică, mîine spre istorie, și, probabil, săptămîna viitoare, spre sociologie. Oricît ar fi de clar acest lucru, este de presupus că studentul înscris la o anumită disciplină se va simți descurajat să întreprindă cercetări asupra unor teme care depășesc programa disciplinei respective, iar, în cazul în care, totuși, o va face, se va izbi de ceea ce Aby Warburg numea « controlul de frontieră », care îi va cere actele. Există, în această practică, un soi de « sindicalism » academic mai puternic decît s-ar crede. Or, un savant ager și industriuos poate ușor dobîndi dexteritatea de a investiga aproape orice problemă care îi stîrnește curiozitatea. Astfel, Aby Warburg a învățat destulă astrologie și Rudolf Wittkower destulă teorie muzicală pentru a revoluționa unu iconologia, celălalt istoria arhitecturii.

¹ cf. « In Search of Cultural History », Oxford, Clarendon Press, 1969.

Pînă și tehnicile legate de sala de clasă, modul în care studentul este determinat să citească un autor sau să aprecieze un artist plastic, au ajuns să influențeze stilul și scopul cercetării. Măsura în care rutina predării conduce și distorsionează modalitatea cercetării mi se pare, în domeniul umanist, mai evidentă decît în oricare altul. Refuzul profesorului german de a-și adapta cursurile la capacitățile studenților poate fi reprobabil din punct de vedere moral, dar efortul — admirabil altfel — al profesorului devotat, de a-și ajusta procedeele și ideile nevoilor celor nou-veniți, poate fi și mai dezastruos pînă la urmă. Unele rețete pedagogice, utilizate pentru a capta interesul începătorilor devin, nu odată, metode de cercetare. Mă gîndesc, de pildă, la analiza raporturilor formale în pictură, la aceea a imaginilor poetice în lirică, sau la studiul înțelesului cuvintelor în filozofie. Toate acestea pot fi indispensabile pentru profesorul care dorește să umple o oră și să-și oblige elevii să fie atenți la un text sau la un tablou, dar în nici un caz ele nu vor face să progreseze cercetarea propriu-zisă.

Cum ne vom apropia, atunci, de această mult dorită țintă? Vîntul bate, în general, după bunul său plac, și nu cred că e ușor să « organizezi » dezvoltarea ideilor bune. Ceea ce stă, însă, în puterile noastre este efortul de a crea un climat în care dezvoltarea ideilor bune să nu fie împiedicată. Mult din ceea ce este steril astăzi în industria academică occidentală izvorăște dintr-un soi de anxietate. Existența unor « primadone » sau « super-star »-uri academice, complexul « publică sau dispari », imposibilitatea de a fi mereu la curent cu literatura de specialitate, programul de predare supra-încărcat și cerințele crescînde ale unei vieți domestice bazate pe « descurcă-te singur », te fac, laolaltă, să te întrebi cum au reușit să răzbată la suprafață acei minunați savanți tineri pe care îi mai înțilnești, din cînd în cînd. Cei mai mulți însă își caută refugiul în subiecte « sigure », în vreme ce alții își ascund spaimele dindărătul unei fațade de agresivi vînători de noutăți. Cine vrea să contracareze această stare de lucruri trebuie să smulgă răul din rădăcină și să înlăture orice anxietate [...]

... Avem nevoie de comunități mixte de savanți umaniști, în care tinerii și vîrstnicii să poată lucra împreună și schimba idei fără să-și facă păreri prea bune sau prea rele unii despre alții. Avem nevoie de comunități, ai căror membri să nu fie total scutiți de rutina și corvezile zilnice, [...] dar, în același timp, să nu fie nici copleșiți de cerințele predării și ale administrației. În aceste comunități nu există « stele » privite cu falsă venerație și nici începători speriați să-și expună părerile. Fiecare trebuie să se simtă liber a-și urma înclinațiile, fără să riște să i se spună că « nu asta e treaba lui ». Numai în acest fel este posibil ca, din vreme în vreme, să vedem deschizîndu-se perspective proaspete, de natură să sugereze noi direcții de cercetare umanistă. În românește de CATRINEL PLEȘU

PRIETENI AI ROMÂNIEI



BARBU BREZIANU

**Jurnal de drum —
În atelierul lui Noguchi**

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NOGUCHI



Noguchi cu Barbu Brezianu
în grădina artistului

Dintru început, la Washington — față în față cu amfitrionii și organizatorii ¹ unei călătorii mirifice din multe puncte de vedere — am fost întrebat nu numai asupra colecțiilor pe care aş fi vrut să le vizitez ² dar și asupra personalităților pe care aş dori să le întâlnesc.

Numele lui Isamu Noguchi a fost primul rostit.

— Este cel mai important sculptor american în viață; locuiește la New York în Long Island City; dacă la întoarcerea din expediție va fi în localitate, sperăm să-l puteți vedea.

După planul trasat cu minuție de Sidney Geist, cu ajutorul constant al călăuzei ³ și al liniilor aeriene, timpul a fugit imperceptibil de repede. Curînd mă

aflam (pentru cea din urmă oară) la New York, în ajunul întrevederii cu cel mai prestigios elev al lui Brâncuși — fiul unei prozatoare americane și al unui poet nipon.

Între Noguchi și Brâncuși ne place să stabilim unele friabile interferențe biografice: amîndoi au lucrat, un timp, nopțile în birturi și restaurante ca să-și cîștige existența; amîndurora Alfred Stieglitz le-a dat o bună mînă de ajutor; apoi, unul ca și celălalt au rămas profund atașați izvoarelor autohtone, aducînd artei plastice universale un arhaic specific național, integrat în modernitate; ambii au avut preocuparea de a realiza o sculptură arhitecturală, așadar o sculptură în aer liber, încercînd să anime spațiul tern citadin; și interferențele ar putea continua...

În mai toate muzeele vizitate — în afară de obsedantele întîlniri și reîntîlniri cu Rodin, Lipchitz, Archipenko, Arp — am aflat lucrările unui sculptor neștiut: anume Gaston Lachaise (1882—1935). El, Brâncuși și Noguchi sînt cele trei personalități proeminente și, într-o măsură, mai scumpe la vedere. Astfel înainte chiar de a-l cunoaște personal pe Noguchi, treptat, sculptura lui îmi devenise familiară; de pildă, în galeriile de artă Sheldon (fundatie a Universității Nebraska din Lincoln) mi s-a părut remarcabilă compoziția *The Song of the Bird* — în fapt, o păsăruică — un Oiselet — din marmură albă, pe un stîlp; iar în dreptul ei o coloană în cinci romburi înălțîndu-se ritmic modûl cu modûl; este ca un trunchi de copac cu scoarța punctată de noduri și mici ochiuri; această coloană cu sfîrșit, a fost realizată de Noguchi în 1959 dintr-o piatră stacojie (« imperial red Swedish granite ») și amplasată de către directorul muzeului, profesorul Norman A. Geske în aceeași sală, la cîțiva pași de *Principesa X*, care — la fel ca toate sculpturile lui Brâncuși din S.U.A. — se bucură, și aici, de o expunere privilegiată, nerezervată altor artiști.

În sfîrșit, iată-ne⁴ în Long Island City, la reședința creatorului *Cîntecului Păsării*: atelierele sculptorului sînt pe Vernon Boulevard, în clădirile unde pînă nu de mult mai funcționa, în hangare, o veche fabrică.

Ne deschide chiar Noguchi. Are ochii verzi, surîzători; e mic, svelt și vioi, desmîțînd prin înfățișare și gesturi, cei 72 de ani. E desculț, în sandale; poartă pantaloni de in alb, bluzon albastru. Îl urmăim repede pe scări. Traversăm trei-patru încăperi din dezafectata fabrică avînd astăzi aspectul unor birouri de arhitect proiectant; ne oprim în cele din urmă într-o cameră spațioasă, cu cîteva sculpturi și socluri de lemn jur împrejur așezate pe podea. Sîntem poftiți la un ceai verde japonez, turnat de amfitrion dintr-un ceainic cilindric, de ceramică albăstruie, și el japonez. Pe masa rotundă, o fructieră cu struguri și alte frumoase poame deasupra cărora tronează o lîmsă căpșună.

— Aveam 22 de ani cînd am început să lucrez în atelierele lui Constantin Brâncuși. Exact acum o jumătate de secol, în 1927. Dar șocul artistic îl avusesem mai devreme cu un an: în 1926, iarna, chiar aici la New York, cînd la « Brummer Gallery » avusesem loc o expoziție de aproape o sută de sculpturi și desene ale lui Brâncuși. Mi s-a părut atunci că descopăr un întreg univers. Viziunea artistului român m-a străfulgerat și tîntuit⁵. Această superbă manifestare a fost hotărîtoare pentru soarta mea, și mi-a cristalizat toate nedumeririle. Din acea zi am vrut să devin sculptor și am vrut să învăț meseria cu el, de la el, și numai cu el. Efectiv am pornit cu Brâncuși; am cioplit piatra și am șlefuit metalul. Continuu și astăzi să fac la fel, străduindu-mă să fiu mereu nou, mereu proaspăt, eu însumi. Așadar, cum vă spuneam, în aprilie 1927, înarmat cu o bursă Guggenheim, mă aflu la Paris unde am împărtășit dorința de a-l cunoaște pe Brâncuși, scriitorului Robert Mac Almon. Compatriotul meu, care frecventa de mult timp atelierul sculptorului, m-a dus în Impasse Ronsin și m-a prezentat într-o bună zi maestrului rugîndu-l să mă la ucenic. Era acolo o adevărată rapsodie în alb. Albul domina întreg atelierul: sculptorul cu vestmintele și părul alb, cîinele lui — Polaire — alb; pietrele, mesele



rotunde, albe, vatra văruiată, peste tot aşchii, ţândări şi pulbere argintie de marmoră, totul sclipea. Brâncuşi la început s-a codit să mă accepte, mi-a pus două-trei întrebări, m-a privit adînc, şi în cele din urmă a convenit. Era un privilegiu pe care puşini bărbaţi l-au avut. În primele zile mi-a fost greu să mă înţeleg cu el: nu ştia limba engleză, iar eu atunci abia bolboroseam cîteva vorbe franţuzeşti; ne-am înţeles însă prin gesturi, prin semne, dar mai ales din priviri. Avea nişte ochi căprui licăritori, cu scînteieri de albastrul oţelului, ochi pe care niciodată nu-i voi uita. Avea o mare însuşire: minunata lui simplitate. Cu mine s-a purtat părinteşte, cu o blîndeţe, cu o generozitate, cu o răbdare — exemplare. Era binevoitor, vesel «şarmant», dar în acelaşi timp de o înaltă rigoare şi punctualitate în tot ce întreprindea. În fiecare dimineaţă veneam la atelier. El mi-a inculcat, zi de zi, tainele meseriei. M-a învăţat cum să folosesc uneltele, cum să le ascut şi cum să le îngrijesc — era un adevărat, necesar ceremonial; cum anume să ţin dalta şi ciocanul; cum nu trebuie niciodată să merg împotriva spiritului materiei, pentru că, spunea el: «nimic nu trebuie să fie forţat şi luat în răspăr, ci doar călăuzit de însăşi firea lucrurilor». Mi-a arătat cum să cioplesc şi să falez lemnu, cum să creştez muchiile, cum să şlefulesc piatra şi să lustruiesc metalul, cum trebuie patinat, cum trebuie îndepărtată orice iregularitate şi imperfecţiune: «Cînd începi un lucru, mă îndemna el, să-l iei foarte în serios, ca şi cum ai vrea să faci ceva definitiv şi tu să crezi, să fii dintru început convins că vei realiza cel mai bun lucru din viaţa ta, iar nu o eboşă de mîntuială, o încercare, aşa, la întîmplare. Să munceşti dîrz, cu răbdare, fără să te sinchiseşti de timp, de orele ce se duc — tinzînd la perfecţiune; să simţi nevoia unei munci asidue; şi dacă nu poţi să fii una cu munca — mai bine apucă-te de altceva...» Uneori striga la mine: «Concentrează-te, nu te mai uita pe fereastră!» Nu suporta să mă vadă dispai. Apoi, ca să mă îmbune, mă ducea la cinematogra, în rue de la Gaité. Îmi mai spunea: «cît de fericit ar trebui să fie generaţia ta, fiindcă se află în faţa unor probleme gata soluţionate — ca abstracţionismul în artă, la care voi aveţi acum un acces direct» în timp ce el, Brâncuşi, a trebuit să-l descopere singur, extrăgîndu-l «din mijlocul naturii, urcînd trudnic treptele de la figurativ la abstract».

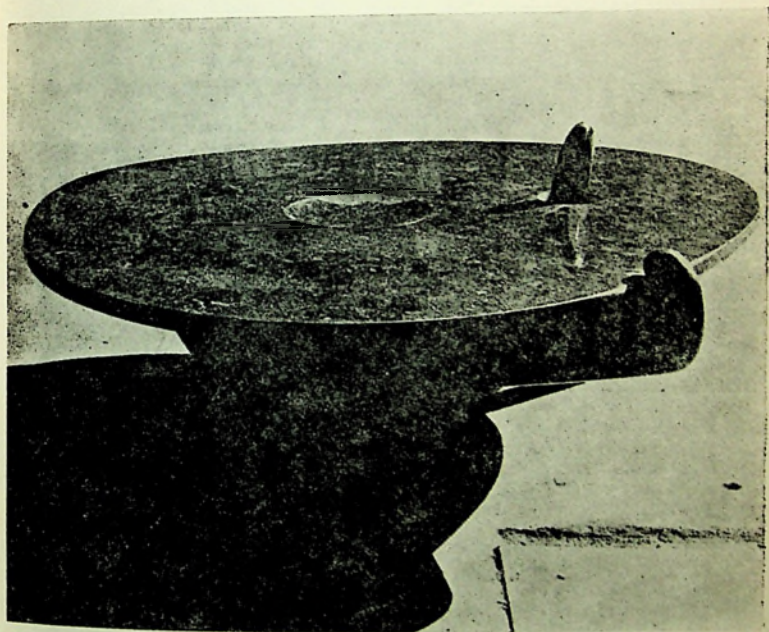
Am fost deosebit de mîndru cînd într-o zi, semn de prietenie şi încredere, m-a rugat să mă duc la Salon des Tuileries, unde se afla expusă *Leda*, ca s-o şterg şi s-o lustruiesc; apoi mă trimitea săptămînal ca s-o fac frumoasă. Precum ştiţi, strălucitoarea lui *Leda* — cînd o avea în atelier — se rotea lent în proiecţia reflectoarelor, dispuse anume de Brâncuşi. Lumino-cinetismul de astăzi îşi are desigur obîrşia acolo, în Impasse Ronsin, unde musafirii care păseau pragul atelierului asistau la spectacolul sculpturilor mişcîndu-se domol sub fascicolul luminos, aranjat de artistul regizor.

— Veneau mulţi vizitatori?

— Nu. Brâncuşi era aproape un solitar. Puşini veneau să-l mai vadă. Cîţiva prieteni americani, români şi francezi. Pe critici nu-i iubea de fel. Nu se împăca nici cu esteţii profesionişti. Mai puşin cu neguţătorii de artă. Îl dezaproba pe Picasso pentru că îşi comercializa arta.

— Dealtfel, şi Sonia Delaunay avea aceeaşi părere în privinţa mercantilismului lui Picasso: «Il a fait trop de concessions au commerce, c'est pourquoi il ne restera pas grand chose de son œuvre».

— Picasso şi Brâncuşi aveau temperamente diametral opuse. L-am revăzut pe Brâncuşi în 1939; apoi, ultima oară, în 1953. Atunci era tare schimbat. Avea sufletul amar. L-am găsit îmbătrînit, posac şi demoralizat. Cred că se simţea mult prea singur; nimeni nu-l mai căuta... Consider necesar să te izolezi tu însuşi ca să-ţi poţi vedea de treabă; dar e rău să fii un înşingurat în viaţă, cum ajunsese să fie.



*Masă pentru Samuel Dretzin — 1948
(marmură de York)*

Al doilea război mondial, cu tot marasmul, trecuse pe lângă el și francezii nu se prea purtaseră frumos cu sculptorul român. În schimb chiar în acea epocă de restriște, cîțiva americani mai veneau să-l îmbărbăteze; l-aș aminti pe Sturis Ingersoll. Precum știți, compatrioții mei au fost, fără laudă, statornicii lui prieteni: Alfred Stieglitz, John Quinn, Edward Steichen, soții Arensberg ș.a. Drept dovadă, — precum ați văzut — majoritatea operelor, și dintre cele mai impunătoare, stau cu mîndrie în colecțiile noastre, și aceasta încă din anii 1913-1914: *Spiritul lui Buda*, pe care îl admir îndeosebi, *Muzele adormite*, atît de pline de poezie, *Prometeii*, *Păsările* și cîte altele, sînt înalte podoabe ale muzeelor noastre. Pot spune că Brîn uși a devenit astăzi zeul tutelar al sculpturii americane. A fost și este un *spiritus rector*, cu multiple și inefabile înrîuriri asupra tinerei generații de artiști.

Îl întreb dacă se consideră încă influențat.

— Desigur, și încă mult ! Am avut și eu o *Leda* în 1928, care o parafraza pe a lui. Apoi, tot de atunci : priviți acest trunchi de copac; iar compoziția *The Song of the Bird* pe care ați întâlnit-o la Sheldon Art Gallery, a fost pentru întâia oară prezentată în 1959 într-o expoziție pe care am gândit-o ca un omagiu direct adus lui Brâncuși, cu ale cărui valențe m-am vrut spiritualmente asociat. Și, deși am luptat cu îndrăjire să mă desbar de înrîurirea maestrului, mă consider fiul lui spiritual. Tot ceea ce am învățat de la el, am păstrat neîntințat; și îi aplic cu smerenie învățăturile.

Iată — și coborîm în atelierul de lucru al lui Noguchi, (mic arsenal ticsit de unelte de tot soiul, de fierăstraie și aparate) — iată ciocanul acesta rotund : identic cu unul de-al lui Brâncuși. Iată această daltă : și ea este aidoma. Uite masa asta de lemn scobită la mijloc; în acest gol poți tăia și piatra. Am făcut-o întocmai după modelul din atelierul lui. Precum vedeți, nu numai spiritul brâncușian este prezent în tot ceea ce lucrez, dar am adoptat de la el și unele unelte pe care le păstrez aci, alături de aceste trei unelte-relicve cu care lucram într-o timpărie din Japonia atunci cînd aveam zece ani. Dar hai să mergem într-alt atelier : iată, aci am o serie de sculpturi numite « akari », făcute numai din hirtie și lumină. Le-am început prin 1951 și am păstrat peste 60 de asemenea obiecte emițătoare de lumină, inspirate din vechile lampioane japoneze, care însă erau legate între ele prin nulele de bambus; am găsit o altă modalitate de a le îmbina cu ajutorul unor ramuri de mur (știți, un arbust din familia rozaceelor). Să vi le arăt.

Și Noguchi se urcă sprinten pe o scară și dintr-o poliță scoate mai multe pachete pătrate din pergament gălbui, strîns împăturite ca niște burdufuri de acordeon; și desfășură vertical, la înălțimea omului, un imens abajur deasupra unei lumini. Se ivesc o serie de romburi luminate pe dinăuntru.

— Este o coloană care nu i-ar fi plăcut lui Brâncuși; și o repliază repede, înainte de a apuca să o fotografiez.

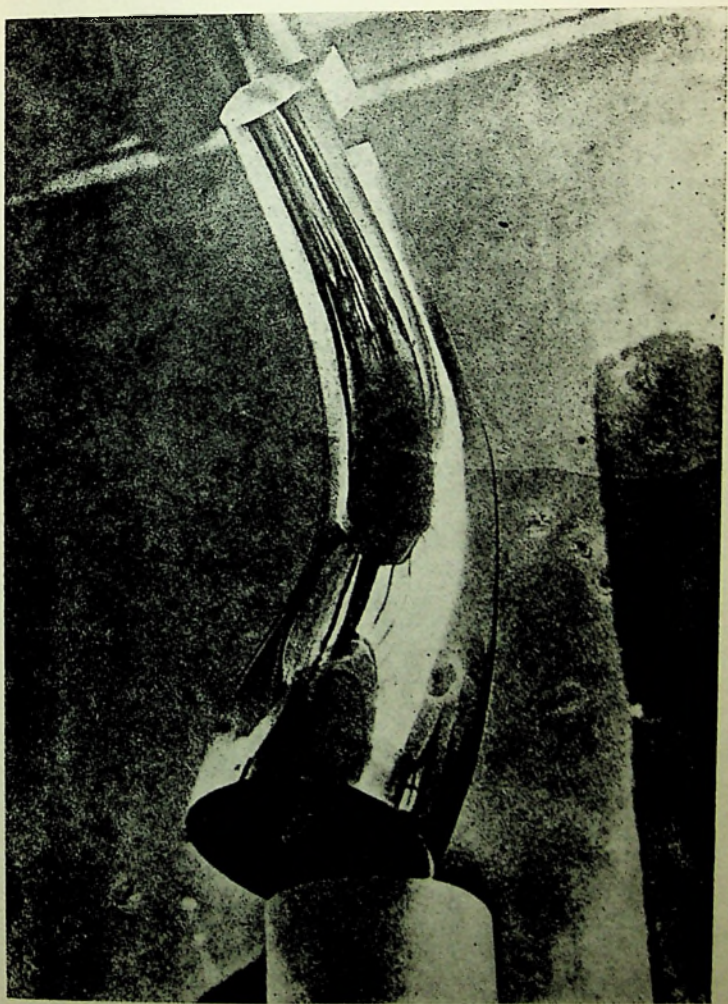
— Dar iată alte forme : și se pot astfel crea o multitudine. Sînt ușoare, utile, rezistente, ba chiar frumoase. Lumina este captată în varii forme și ea le animă. V-am spus : este o sculptură vie și mă mîndresc s-o pot pune la îndemîna cîtor mai mulți, spre deosebire de scumpa, inaccesibila sculptură de bronz ori piatră. Atribui acesteia — adăugă el — chiar un rol social. Unii mă vor acuza că fac nu artă, ci un fel de artizanat...

Coborîm acum din atelier, în grădina lui Noguchi, ornamentată cu cîteva sculpturi și bănci de piatră.

— Nu-i așa că banca aceasta pare cioplită în spiritul lui Brâncuși ?

Îi dau dreptate și amintesc de ansamblul arhitectural de la Tîrgu-Jiu; apoi de grădina lui de la UNESCO, cu o masă rotundă și taburete de piatră care, fără vreau, evocă la Paris unele piese brâncușiene.

— Cît de mult aș dori să pot vedea ansamblul de la Tîrgu Jiu, altfel decît din fotografii. Opera lui Brâncuși — am convingerea — semnifică relația artei cu timpul său. *Coloana fără sfîrșit* reprezintă afirmația netă a unei atitudini. Sculptura lui Brâncuși este efectiv legată de timpul și de locul, de pămîntul pe care a fost erijată. O sculptură, de altfel, nu trebuie să se simtă izolată în atelier, nici să zacă acolo înghesulă, ca într-un fel de carceră; sau prin muzee unde se simte stingherită. O operă de artă trebuie să ocupe un spațiu nelimitat în natură, în mijlocul naturii. *Coloana fără sfîrșit* o consider ca un simbol. Ea stă ca un act de acuzație împotriva mediocrității. Poate chiar de aceea, am auzit la un moment dat, nu numai că a fost neglijată, dar chiar direct amenințată; pămîntul în care era înrădăcinată a apărut-o însă. Acum cîțiva ani am primit o scrisoare prin care cineva



Trunchi de copac, alamă (1925)

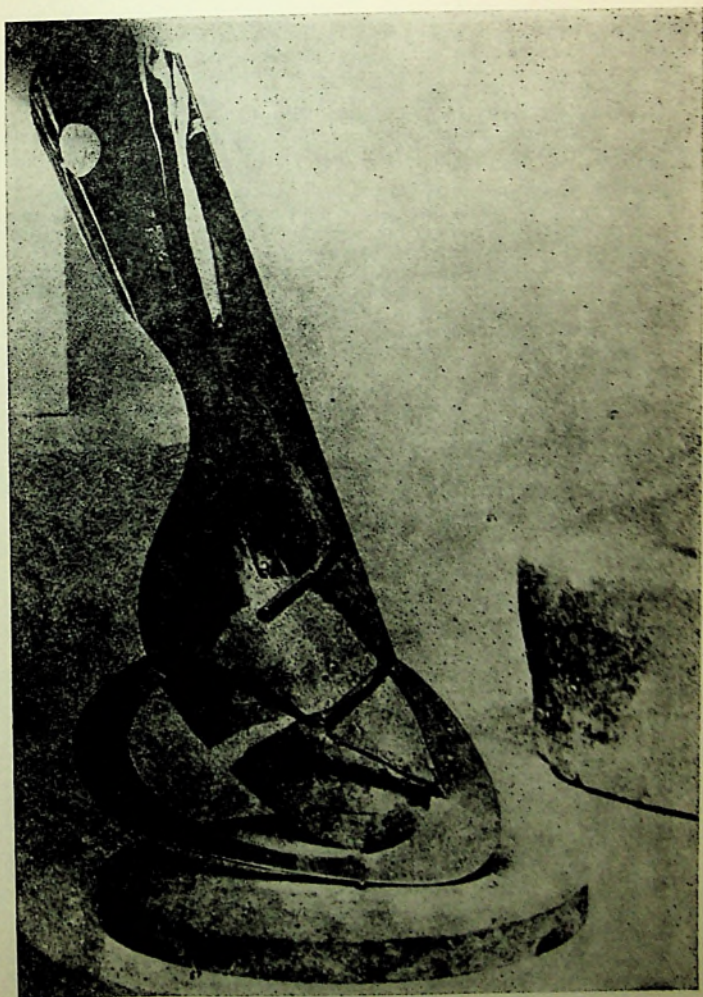
se plîngea de tratamentul aplicat ansamblului. De poluarea spațiului ambiental. Ce puteam eu face de aici? N-am răspuns !

Niciodată nu trebuie întrerupt contactul direct, contactul nemijlocit al omului și al naturii, cu arta. Este ca și cum ai vrea să curmi și să tai seva care trece printr-un arbore; și în timp ce frunzele din material plastic sînt toate identice și monotone — fiecare frunză adevărată își are ființa proprie — precum adevăratele opere de artă: nu afli două la fel. Sînt subtile, aproape imperceptibile diferențe, ca în toate variantele sculpturilor lui Brâncuși, deși și acestea, la prima vedere, par a se asemui. Eu folosesc, ca și el, stînci naturale pe care le cioplesc și le restitui apoi pămîntului, așezîndu-le acolo cu grijă, ca în culcușul lor firesc. Se stabilesc astfel inefabile, firești legături între volume.

Brâncuși este omul care a înțeles cel mai bine pe arhitecți; avea o viziune de arhitect și socotesc un mare păcat că unul măcar nu a colaborat vreodată cu el. Aici la New York l-a cunoscut pe Alvar Aalto, în timpul cînd tocmai se pregătea Expoziția internațională din 1939. Știu că l-a cunoscut bine și pe Le Corbusier. Eu tocmai lucram la o sculptură din oțel inoxidabil, amplasată acum la Rockefeller Plaza, în fața imobilului « Associated Press » (lucrare ce astăzi nu-mi mai place deloc). Pe Brâncuși l-a interesat mai mult tehnica acestei lucrări, și a manifestat o vie curiozitate în ceea ce privește oțelul inoxidabil folosit. Tocmai i se propusese să ridice la Philadelphia o imensă *Coloană infinită* dintr-un asemenea metal; începuse chiar tratative cu reprezentanții firmei « Budd Company ». I s-a răspuns că această coloană ar fi posibilă⁴. Totuși, nu s-a învoit asupra felului cum comandarii înțelegeau să toarne elementele și să realizeze suprafețele, pe care artistul le-ar fi vrut altfel executate. Era exigent pînă la mărunte detalii de finisaj. Mai tirziu, prin 1956, a fost din nou vorba ca Brâncuși să ridice — de astă dată la Chicago, pe malul lacului Michigan — o temerară *Coloană fără sfîrșit* înaltă de peste 100 metri ! Din păcate nici năzuința aceasta nu s-a putut îndeplini. Ce păcat ! Împreună cu *The American Window*, mozaicul monumental al lui Chagall, cu *Flamingo* al lui Calder și cu marea sculptură metalică *Chicago Picasso* — *Coloana* brâncușiană ar fi întregit în chip fericit semeșul peisaj urban. Ca să nu mai amintesc de eșecul fascinantului plan arhitectural al *Templului Contemplației și al eliberării* din Indore și acesta din nefericire, nerealizat⁵.

— Numai cîteva luni înaintea încetării lui din viață, la inițiativa arhitectului Marcel Brauer a mai fost vorba să se înalțe o *Coloană* în Place Fontenay, la Paris, în fața sediului UNESCO.

— Tocmai cu Brauer am colaborat la acel « Patio des Délégués » de la UNESCO ! Alături de grădina mea japoneză, de sculptura lui Henry Moore — *Coloana* lui Brâncuși ar fi fost o minunată soluție urbanistică. Eu am luptat și lupt pentru amenajarea unor spații artistice topologice, folosind pămîntul, arborii, stîncile, dacă sînt — încercînd nu numai să mă împotrivesc zidurilor de cazarmă ce ne împresoară și ne întunecă cerul, dar să și marchez peisajul, dîndu-i chiar fără de sculpturi propriu-zise, o monumentalitate și o ambianță sculpturală autentică Astfel, în afară de acel « Patio des Délégués » (pentru care am adus camelii, cireși, arbori de bambus și 80 de tone de piatră), am realizat cîteva fîntîni luminoase și poduri de piatră la Hiroșima, în « Parcul păcii » de la Tokyo; la Ierusalim, la Connecticut, la New Orleans — fiind în toate aceste ample lucrări, secundat de excelenți colaboratori arhitecți. Am fost mai norocos . . . Am izbutit să creez acele « Play-grounds » — spații culturale de joacă, delectare și recreație pentru copii. Sper să mă reîntîlnesc și aci cu spiritul lui Brâncuși care afirma că « artistul care nu se mai simte copil, încetează de a mai fi un artist », sau că « atunci cînd nu mai ești copil, ești ca și mort ». Trebuie să te transpui, să încerci să privești lucrurile și să creezi.



Leda, alamă (1928)

spunea el, prin prisma ochilor nevinovați ai copiilor, să te străduiești să ajungi la puritatea și limpezimea lor de judecată». În felul acesta am încercat și eu să realizez unele ansambluri care să fie pe placul copiilor. Acum proiectez — am aici machetele — cu asistența permanentă a arhitectului Louis I. Kahn, o serie de asemenea «Children's Land» pentru Hawaii, Detroit și Atlanta, ce se vor desfășura pe întinderi de mai multe hectare; plus o Coloană de apă, o fântână de piatră înaltă de 40 de metri; și sper că asemenea grădini arhitecturale — care dau monumentalitate unor peisaje urbane fade și înipide — să se înmulțească în întreaga lume.

— Vreau să vă amintesc că în 1938, și Brâncuși spunea Malvinei Hoffman:

«Natura zămislește plante ce cresc din pământ drepte și vinjoase. Iată Coloana mea care se află într-o frumoasă grădină a unui prieten în România. Formele ei sînt aceleași de la pământ la cer. Nu are nevoie nici de soclu nici de temelie ca s-o sprijine, vîntul nu o va dezrădăcina. Ea stă prin propria ei putere, neclintită»¹.

— Odată mai mult mă simt în consonanță cu Brâncuși. Va să zică, el considera Tirgu Jiul lui, o grădină: «grădina unui prieten» pe care a împodobit-o cu capodopere.

— Și, să vă mai spun că în curtea din fața locuinței sale din Tirgu Jiu, la prietenul Bălănescu, Brâncuși aranjase o grădină cu ciudați bolovani de rîu aduși de el cu pietre de moară, anticipînd într-un fel grădinile dumneavoastră.

— Brâncuși îmi povestea despre pietrele și firele de iarbă pe care le privea și le mîngîia cînd era mic, de legătura cu pămîntul, de o bisericuță de lemn...

Trecuseră patru ceasuri și vizita se încheiase.

Înainte de a-l părăsi, i-am înmînat lui Noguchi afișul lui Radu Șteflea făcut în 1976 pentru revista *Arta* și reprezentînd un scaun de piatră din jurul Mesei tăcerii.

— Îl voi păstra mereu aici ca o frumoasă amintire. Și imediat Noguchi a și fixat în patru ținte afișul pe un perete din atelier, adăugînd:

— Dar sper să pot vedea într-o bună zi scaunul în realitate, nu numai în imagine, și chiar să mă pot așeza pe el, meditînd lîngă Masa tăcerii din Tirgu Jiu.

25 iunie 1977

¹ Sculptorul Christopher Wilmarth și soția sa, pictorița Susan Wilmarth — ambii de un real talent; apoi oficialii: Charles Bernard Smith Jr. — *Foreign Service Officer of the United States of America*. James McFarland — de la U.S. Department of State Reception și Bill Topolsky — *Program Officer*, gazda din Washington.

² Colecțiile publice și particulare din orașele: New York, Washington, Ossining, New Jersey, New Haven, West Redding, Buffalo, Cambridge, Boston, Baltimore, Des Moines, Lincoln, Philadelphia, Haverford, Chicago, Bloomington, Winnetka, Buffalo, Detroit, Cleveland, St. Louis, Minneapolis, Louisville, Portland, San Francisco, Beverly Hills, Fullerton, Pasadena, Los Angeles, Huston (Texas), Palm Beach — conform unui inventar exhaustiv întocmit de bunul confrate Sidney Geist. Dintre cele 31 localități, au fost cercetate cele mai importante șaisprezece, — muzee și biblioteci; în depozitul unei biblioteci, între copersile unei rarissime reviste din 1925, am descoperit un uitat desen (necunoscut de biografia lui Brâncuși) reprezentîndu-l pe Ezra Pound.

³ Interpret și călăuză — U. S. Department of State escort-interpreter — Marc Fischer-Galați, nepotul colecționarului, bibliofilului și editorului bucureștean dintre cele două războaie, Henri Fischer-Galați pe care Arghexi Il socotea «prietenul inimos al scriitorilor, pictorilor și al cenaclurilor de odinioară».

⁴ Întrevederea s-a desfășurat în prezența lui Chris Wilmarth și a lui Marc Fischer-Galați.

⁵ «I was transfixed by his vision...»

⁶ «Vin din India și plac la Amsterdam pentru o expoziție. De acolo mă îmbarc pentru Philadelphia, unde montez *Columna infinită* pe o piață publică» — spunea Brâncuși lui Petre Pandrea în 1938. (Cf. *Portrete și controverse*, I, București, col. «Meridiane» 1945, p. 163).

⁷ În 1957, în același spirit, Isamu Noguchi a făcut desenul și macheta unei lucrări intitulată *Study for memorial to Buddha* care reprezintă o Coloană cu nouă moduli, răsărită ca dintr-un uriaș fruct despicat.

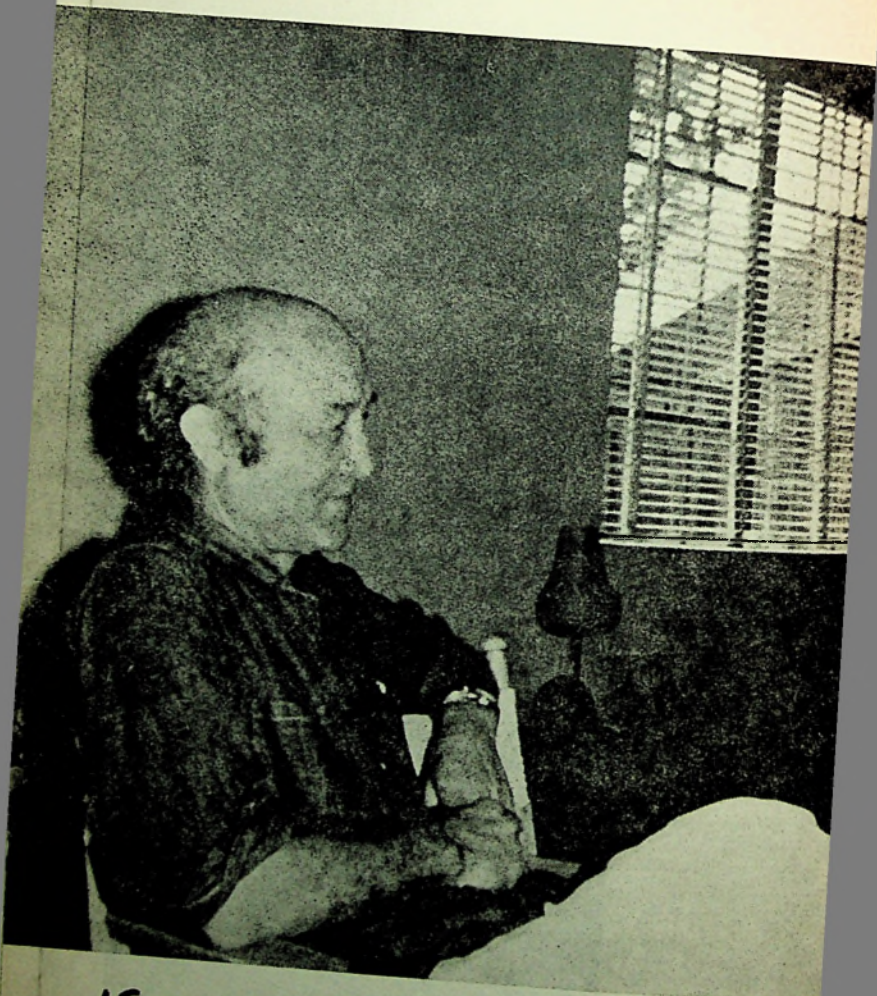
⁸ « Nature creates plants that grow up straight and strong from the ground » — și referindu-se direct la lucrările de la Tirgu Jiu, spune: « here is my Column, it is in the beautiful garden of my friend in Rumania. Its forms are the same from the ground to the top. It has no need of pedestal or base to support it, the wind will not destroy it, it stands by its own strength ». (Malvina Hoffman, *Sculpture Inside and Out*, Norton, New York, 1939, p. 53).

La pagina 132:

În atelierul său, ilustrul sculptor expune
un afiș românesc, al revistei «Arta»



Noguchi, fotografiat
de Brâncuși în atelierul
sculptorului



Gravina Kapeli.

Noguchi în atelierul său (1944)



*Un perete din vechiul atelier (New York,
Macdougal, Alby, 1945)*



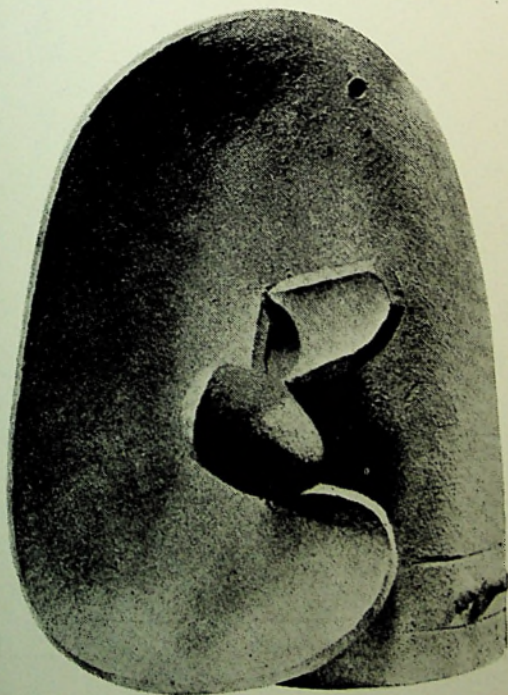
Strigătul, bronz (1961)



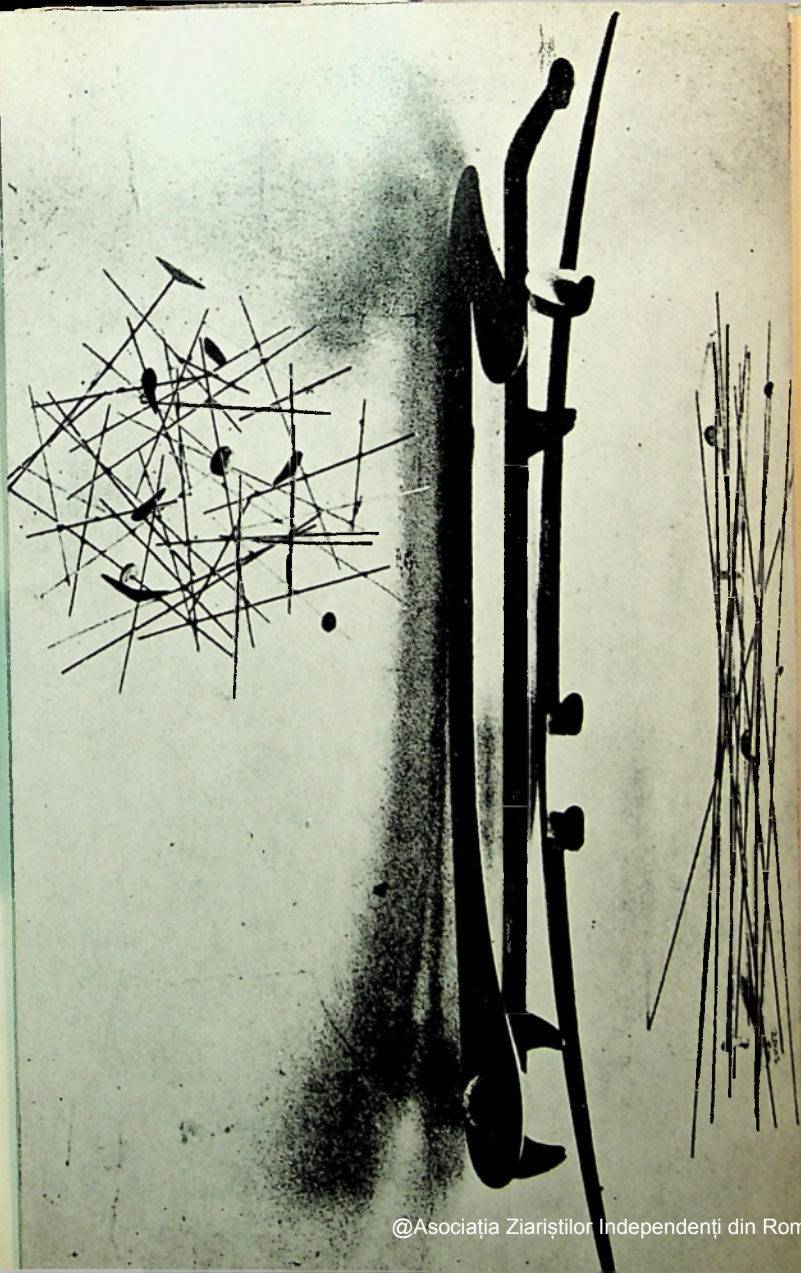
Cîntul păsării, granit și marmură (1959)

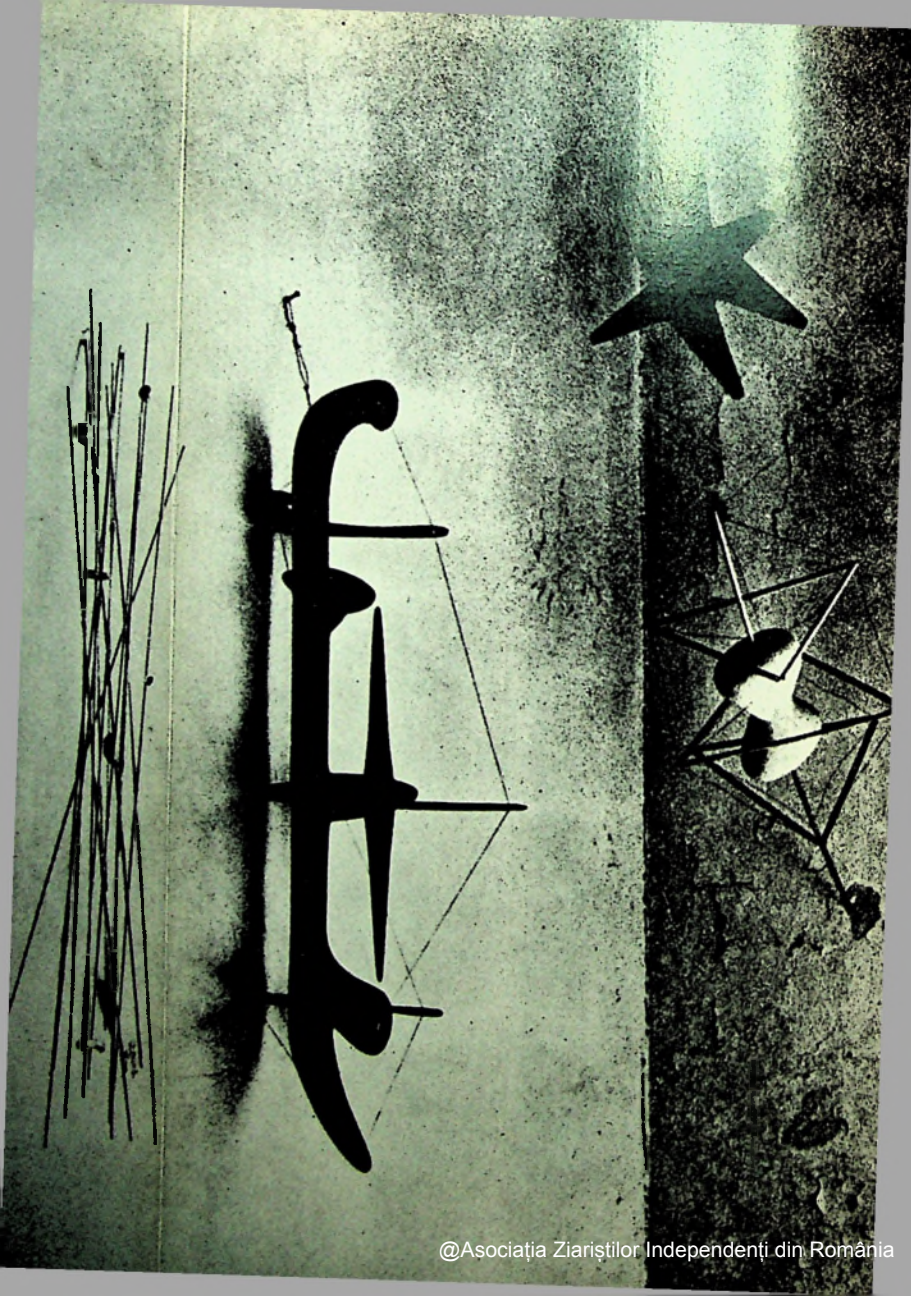


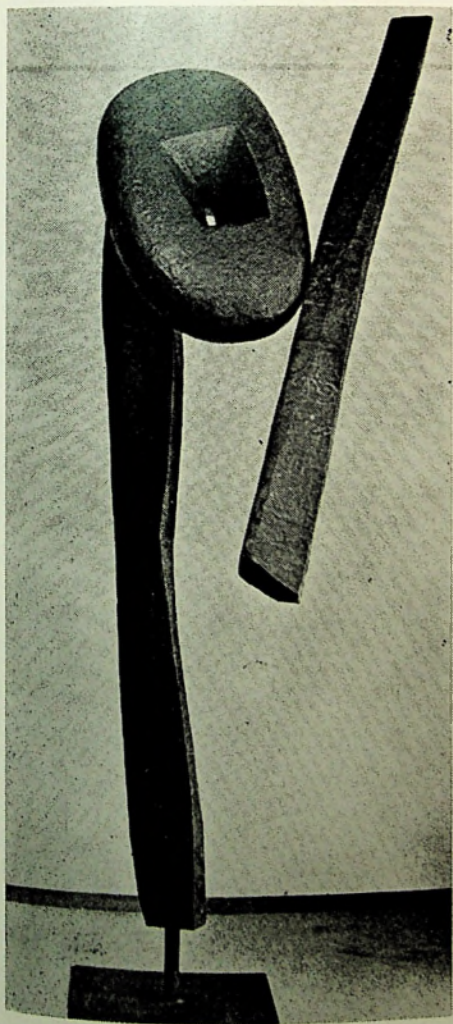
*Elefantul,
ceramică (1952)*

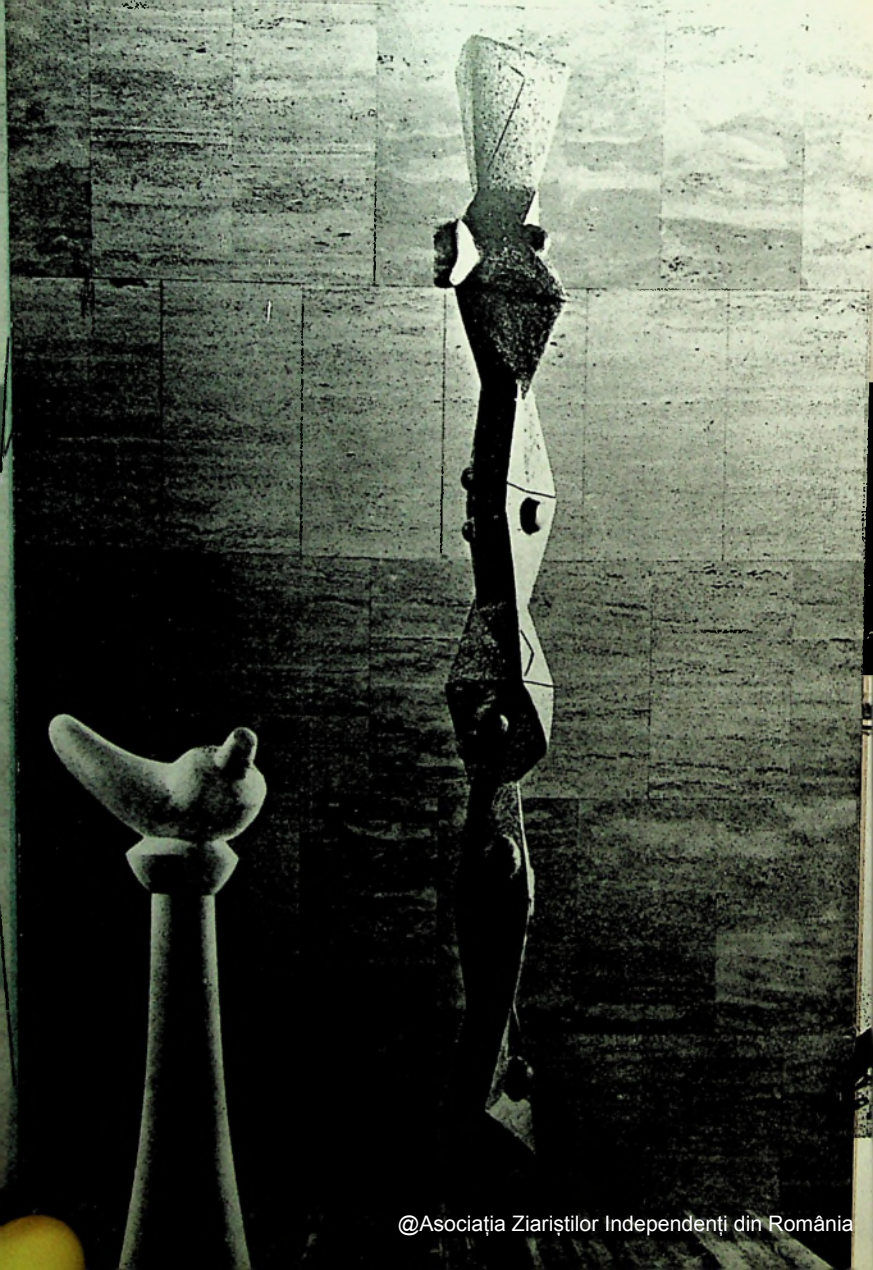


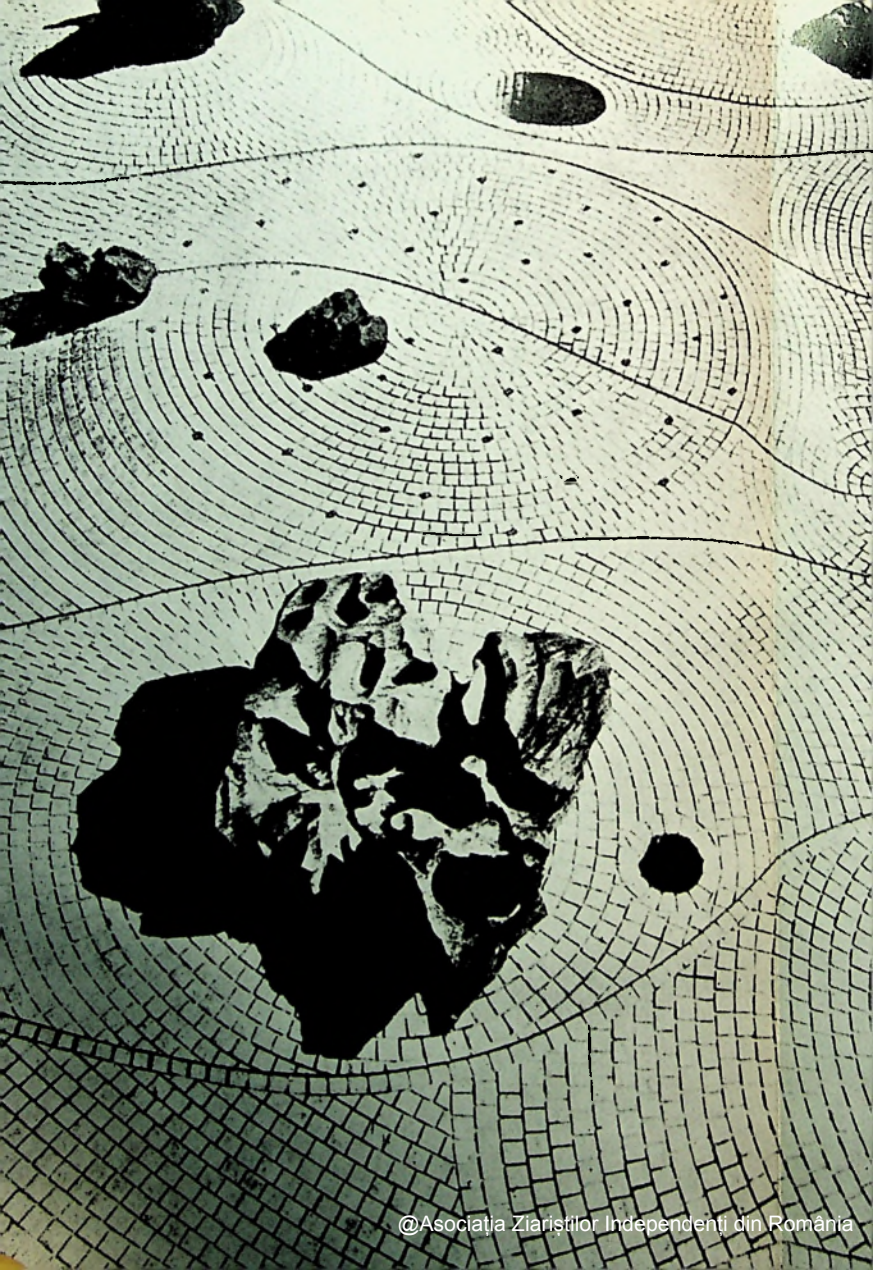














*Grădină pietruită pentru Chase Manhattan
Bank Plaza (1961—1964)*

*Piatra înțelegerii spirituale (1962 — Bronz,
galeria Muzeului de Artă Modernă din
New York)*

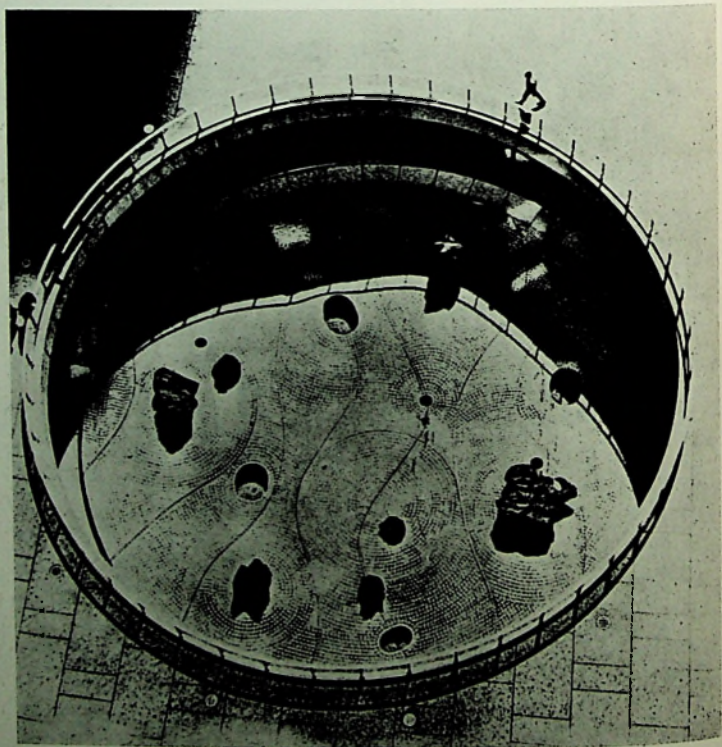




◀ *Fintina din grădina sculptată — sediul UNESCO,
Paris (1956—1958)*

*Piatră de izvor din grădina
Muzeului Național din Ierusalim,
granit roșu (1965)*

*Grădină pietruită (Chase Manhattan Bank
Plaza)*



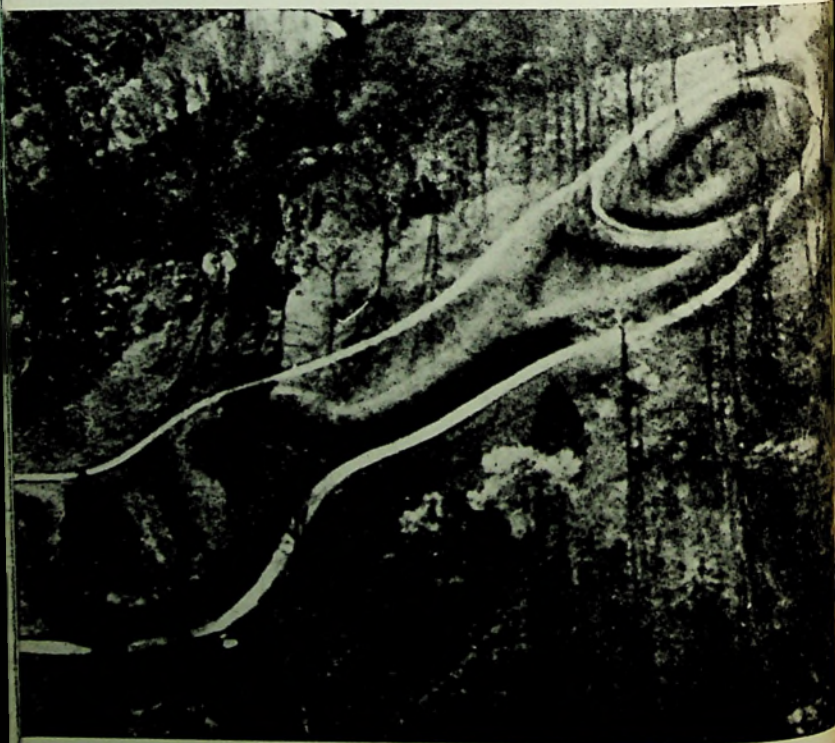


Măgura Marelui Șarpe din Ohio (1945)



Un lucru proaspăt apărut în câmpul percepției nu se cuvine să șocheze. Învățînd din tradiția unei astfel de înțelepciuni, am putea descoperi renașterea unei forme majore de artă: o grădină cu sculpturi care, în zilele noastre, să fie personală și oportună, și a cărei oportunitate să treacă dincolo de timp.

ISAMU NOGUCHI



Grădina japoneză

O grădină este oglinda sufletului naturii.

Cei vechi plăsmuiau tărîmuri imaginare: Edenul, Jannatul, Grădina Hesperidelor sau Cîmpiile Elizee ca locuri fascinante, unde totalitatea desfătărilor sînt reunite în aceste spații mitologice îmbibate de prezența fabulosului (*Hortus Deliciarum*).

Acest mod de a concepe natura în ideal a generat în Europa formarea celor două tipuri dominante de grădină;

— Park-ul englezesc, avînd ca scop redarea tale-quala a sălbăticiiei naturii, și tipul de grădină franceză, avînd ca program sculptarea în arbuști și flori a unor ornamente abstractizante, fără a valorifica în mod deosebit specificul fitomorfului.

Grădina japoneză, dimpotrivă, departe de a avea aspectul de decalc peisagistic al park-ului sau decorativismul clasic al jardineriei, se prezintă ca un univers în univers, compunînd naturalul și nu copiindu-l.

Această tendință de a reda prin grădini o lume în nuce apăruse deja în China, unde veșmîntul simbolic al componentelor grădinii era grefat pe modelul de trigrame și hexagrame ce și ele alcătuiau un microcosm. Poetul Xi Kang, plimbîndu-se într-o grădină, «simțea că face ocolul infinitului».

Pentru a putea sugera cît mai mult, cu elemente cît mai puține, adesea materialul își pierde semnificația originală, specifică structurilor sale interioare și se modelează conform necesităților imaginii de ansamblu și a noilor sensuri simbolice apărute. Astfel, doar cu ajutorul pietrelor unei grădini pot fi exprimate torente înspumate și cascade, copaci și Insule sau chiar noțiuni abstracte, ca «fericirea» sau «viața lungă».

Natura din ambianța grădinii devine mai «firească» decît în cadrul realităților imanente.

În locurile celebre prin pitorescul lor, atît de des pictate de artiștii școlii Kano, în peisaj apar o serie de accidente ce știrbesc «frumusețea» priveliștii; în grădini, aberațiile sînt comise cu bună știință, neregularitățile provocate, accidentele căutate, tocmai pentru a înregistra adevărata frumusețe a peisajului.

Grădinile măștrilor Senno Rikyū și Enshu Kōbōri erau lucrate cu atîta minuțiozitate, acordîndu-se o deosebită atenție amănuntului, spre a pare o realizare a întîmplării; ca apoi, prin perceperea acurateții detaliilor, contemplatorul să aibă revelația că nu e vorba de o creație a hazardului, iar aparenta dezordine aleatoare este o ordine riguroasă. Dacă natura rămîne exterioară calităților de a crea «locuri perfecte», grădinile japoneze au tendința de a deveni modele desăvîrșite, prin însăși reliefația imperfecțiunii lor.

Respectînd toate canoanele și indicațiile restrictive, măștrii grădinilor acționează mai natural decît natura însăși.

Pentru a obține efectele scontate, grădinarul creează folosind o figură de stil — prin sinecdocă — redînd prin parte întregul. În spațiul minusculei grădini este materializată o lume în care pietrele devin munți și insule, nisipul—ocean, arbuști—păduri de nepătruns...

Ne putem pune întrebarea în ce măsură maeștrii grădinilor, ca și Pierre Menard, eroul borgesian — cel care a scris din nou *Adevăratul Don Quijote* — nu creează din nou adevărata natură...

Scopul grădinarului, însă, nu este de a reproduce un spațiu real ci de a produce o impresie poetică (*fuzei*), înfățișînd un nou spațiu în gândurile privitorului cu ajutorul *Tayori*-ului emanat de loc. *Tayori* reprezintă structura subiectivă a locului respectiv; chiar și pentru creator, această structură intimă nu este imediat vizibilă, dar în momentul cînd acest *Tayori* este descoperit, maestrul grădinar nu mai lucrează pe dimensiuni reale, ci stabilește o scară conformă cu *Tayori*-ul specific, deoarece *Tayori* este virtualitatea peisajului, iar urmînd un *Tayori* stabilit se va confecționa un univers imaginar.

Elementul subiectiv în contemplarea peisajului are o importanță aparte. El trebuie să știe ce să ceară de la grădină, arta grădinilor avînd la nivelul inferior (real) un limbaj denotativ, iar la cel superior (*fuzei*) limbaj conotativ.

E interesant de observat rolul nedefinitului în contemplarea grădinii japoneze; creatorul lasă spații libere în mod special pentru a fi « umplute » de imaginație, forme imperfecte ce trebuie finisate cu gândul, întreruperi bruște ale unui ritm spre a fi completate din reflex de ochiul privitorului.

« Trebuie să ai în vedere un singur principiu fundamental: urmează-ți prima ta idee, iar în rest urmează-ți inima » — stă scris în *Sakutei ki*.

În ce măsură maestrul de grădini este și sculptor?

Una din interdicțiile fundamentale era cioplirea sau știrbirea pietrelor ce urmau să fie așezate în grădină, deoarece spiritele ascunse în materia minerală, dacă sînt vătămate, pot avea efecte malefice.

Meșterii grădinilor sînt de fapt « sculptori ai ambientului », grupînd pietrele în funcție de un spațiu imaginar (dictat de *No sugi*) transpus în cel material.

Sculptorul Isamu Noguchi — « deși nu a dorit niciodată să facă o grădină tipic japoneză » — a reușit, depășind antinomia dintre imitație și stil să-i creeze o nouă dimensiune, respectînd totuși alcătuirea intimă specific japoneză a spațiului astfel intrupat.

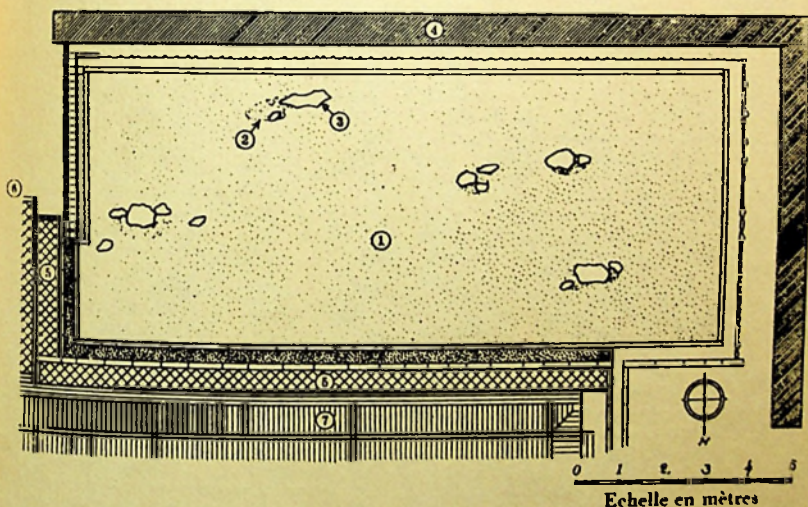
Predispoziția sa mărturisită spre imobilitatea austeră, derivată din asceza arhizantă a grădinii de meditație, obținută prin valorificarea cîtorva repere obiective pentru exprimarea conținutului formal, a conferit grădinilor sale un spațiu de rezonanță individualizat, ca o reflectare a interiorității artistice și exteriorității senzoriale. Pentru el, valoarea plastică determină mirabila frumusețe a grădinii.

« Sculptura este un munte, nimic mai sculptural decît rocile în sînul naturii, și ele reprezintă cea mai adîncă expresie japoneză a sculpturii, apreciată abia acum ca formă a sculpturii abstracte ».

În general, pietrele nu au semnificație individuală, dar asamblate în grupuri, la nivelul de sistem, capătă diferite sensuri simbolice în funcție de intenția plămîndului.

Grădina de meditație, concepută a fi privită dintr-un punct fix, are pietrele așezate conform unei perspective aparte (*No sugi*), ce oferă posibilitatea perceperii semnificațiilor ascunse.

Două pietre pot explica originea zen-ului sau arăta calea spre iluminare. Pietrele își dezvăluie nolle înțelesuri prin însuși faptul că rămîn simple pietre...



Planul Grădinii de tip Kare San Sui de la
Templul Ryōan-ji, Kyoto

Maestrul zen Qing Yuan a spus:

« Înainte de a studia zen-ul timp de 30 de ani vedeam munții ca fiind munți iar apele ca fiind ape. După ce am ajuns la o cunoaștere mai adâncă, am observat că munții nu mai sînt munți iar apele nu mai sînt ape. Acum însă, am pătruns adevărata substanță și sînt liniștit. Și am început din nou să văd munții ca fiind într-adevăr munți iar apele ca fiind într-adevăr ape ».

De multe ori se poate stabili o legătură între o funcție astrală a pietrei și funcția sa psihică în ansamblul *Tayori*-ului, realizîndu-se apariția unui dublu aspect în procesul contemplativ.

Pietrele produc efecte estetice nebănuite în decursul contemplării: unele sînt sugerate prin aluzii obținute datorită unor accidente ale pietrei sau așezării specifice, în alte cazuri apar însă « identificări subiective », organizate de modul personal de lectură.

Șocul rezultat din impactul cu insolitul peisajului este generator de noi trăiri estetice, contemplatorul vibrează sub influența invizibilei forțe a *Tayori*-ului. Grădina este pentru fiecare altă grădină, maestrul de grădini rezumîndu-se doar la a sugera anumite posibilități de interpretare a funcției pietrelor ce o compun.

Piatra se prezintă în cosmologia extrem orientală ca atribut specific *Yang*-ului (forță, principiul masculin) și este aproape întotdeauna pus în corelație cu Apa, element prin excelență *Yin* (principiul feminin). Această dualitate între apă și stîncă, implicit între *Yin* și *Yang*, a servit ca subiect de predilecție picturii chineze din pe-

rioada dinastiei Sung, iar în Japonia peisajul *San-Sui* (stîncă și apă) devine tema dominantă a școlii Kano, cît și a mai vechilor Shubun și Sesshu. Chiar artiștii « lumii efemere » (*Ukiyo e*), ca Hokusai și Hiroshige, au imprimat stampe înfățișînd cascade.

Cascadea exemplifică îmbinarea perfectă între *Yin* și *Yang*, mișcarea descendentă a apei alternînd cu mișcarea ascendentă a muntelui, dinamismul fluid al riului cu staticul mineral al stîncii. În grădinile *Kare San Sui*, alcătuite doar din stînci iscusit amplasate, apa este sugerată cu ajutorul efectelor proteice date de structura rocilor.

Aceste « cascade încremenite » definesc simbolic, cu aceeași pertinentță, semnificațiile mitologice ale căderilor de apă.

În tiparul grădinii *Kare San Sui*, lacul și riurile sînt configurate prin nisip și pietriș, care, greblat cu îngrijire în linii meandrice, simbolizează valurile.

O « sumă de reguli » stabilește direcțiile și locurile în care pot fi amplasate pietrele fără a contraveni opreliștilor de ordin ritual ce, concomitent, devin și interdicții estetice.

Fiecare piatră este locuită de cîte o divinitate, un spirit (*Kami*).

În compunerea unei grădini, rocile sînt astfel aranjate, ca spiritele pietrelor să se găsească în armonie cu spiritele elementelor înconjurătoare, încălcarea regulilor delimitative ducînd la exercitarea unor influențe nefaste asupra proprietarilor grădinii.

« Nu trebuie dispuse pietrele avînd axa îndreptată spre nord-est. Dacă încălcați această interdicție, bogățiile nu vor rămîne în hambarul casei voastre ».

« Nu trebuie creată o vale chiar în fața casei. Dacă încălcați această interdicție, fiica voastră va fi nefericită ».

« Nu trebuie instalate la nord-estul casei pietrele avînd înălțimea mai mare de 1,5 m, deoarece dacă faceți așa familia nu va trăi multă vreme; dacă însă dispuneți un *San Zon Seki* (grup de pietre reprezentînd cei trei sfinți), la nord-estul casei nu vi se va întîmpla nici un rău ».

Pentru amenajarea grupurilor de pietre se preferă un complex format dintr-o piatră centrală, *Omo ishi*, flancată în stînga și dreapta de *Waki ishi*, iar în față și spate sînt amplasate pietrele *Mae ishi*, respectiv *Mikoshi ishi*; la acestea se mai adaugă o piatră, piatra cea mai ascunsă vederii din grup (*Oku ishi*).

Elementele simbolicii shintoiste și imaginile poetice concură la realizarea grădinii în cadrul regulilor convenționale.

Religia *Shinto* i-a învățat pe japonezi să trateze pietrele cu aceeași grijă și respect ca și pe ființele vii. Persistă convingerea că dacă o grădină este bine concepută și pietrele alese cu îngrijire (conform canoanelor), fericirea și bunăstarea îl vor copleși pe proprietar.

Importanța elementelor imateriale în evocarea peisajului este fundamentală pentru înțelegerea artei grădinilor.

« Dacă maestrul grădinar nu descoperă *Tayori*-ul locului, nu va ajunge niciodată să provoace *Fuzei*, rezultatul fiind o grădină fără suflet », se spune într-un manuscris japonez din secolul XIII.

Doind a consemna natura în efegie, grădinile nu sînt poncife ale adevăratelor peisaje, ci o încercare de zămislire din nou a naturii, a adevăratei naturi.

Cele trei stiluri: *Shin* (clasic), *Gyo* (comun) și *Sô* (abreviat) oferă tot atîtea soluții de rezolvare a problemei transpunerii naturii într-o singulară ipostază — realizarea plastică.

Piatra — element, simbol și obiect de artă — delimitează în universul grădinii frontiera dintre ipostaza reală și cea imaginară, fiind un succedaneu al Materiei.

« Viața pietrei e lungă și justă,

Fetele pietrei sînt nenumărate și înșelătoare. »



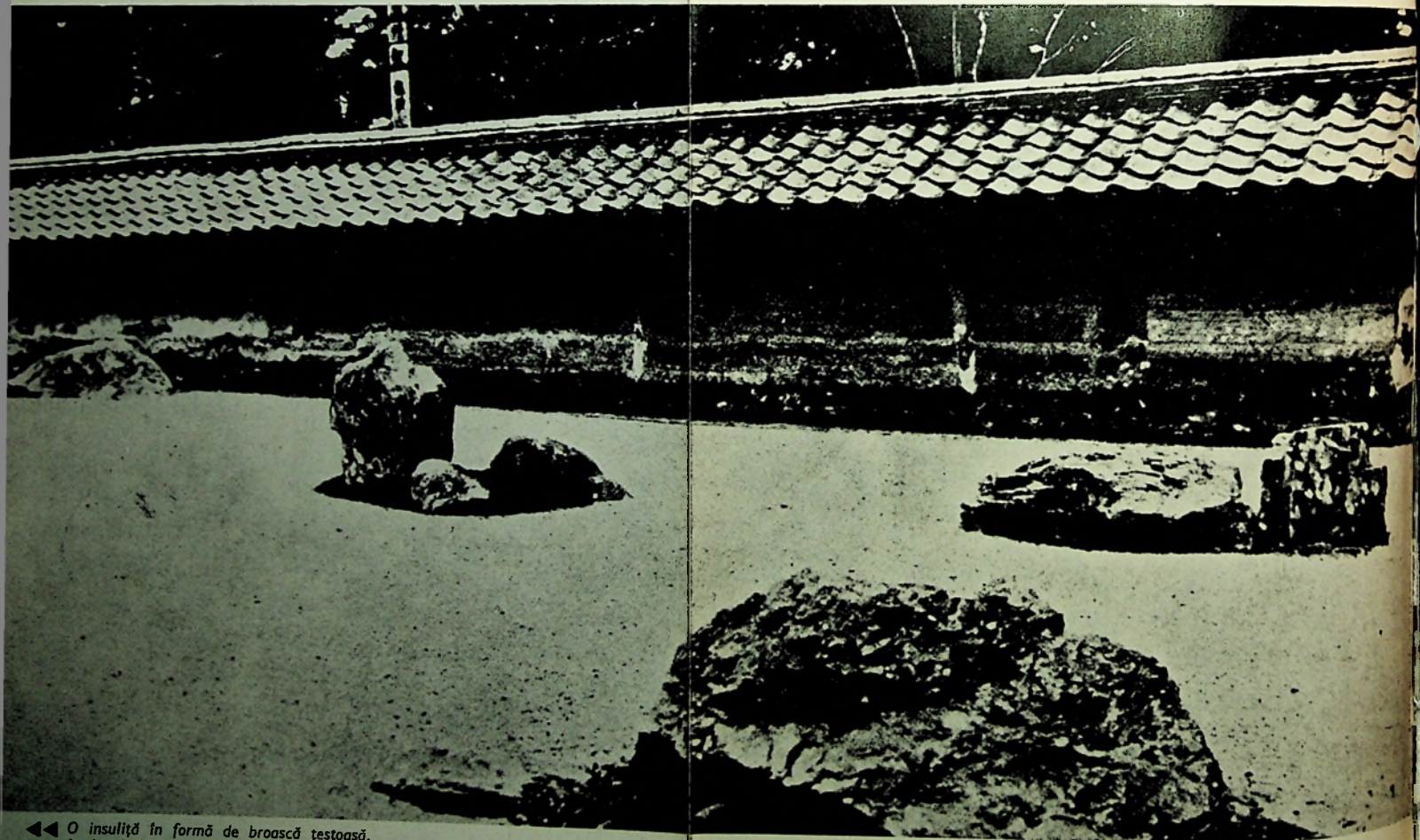






◀◀ Grădina Kiseki-Bo (Bolovanii așezați lângă apă reprezintă una din curiozitățile acestui colț de grădină)

Grădina Ryōan-ji (Imagine detaliată a pietrelor acoperite de mușchi)



◀◀ O insuliță în formă de broască țestoasă, în lacul din Grădina Pavilionului de Aur (Rokuon-ji, Kyoto)

◀ Pietre de râu și metamorfe pentru grădini (Palatul Nijō, Kyoto)

CAROLA GIEDION-WELCKER

sărbătorită de orașul Zürich

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

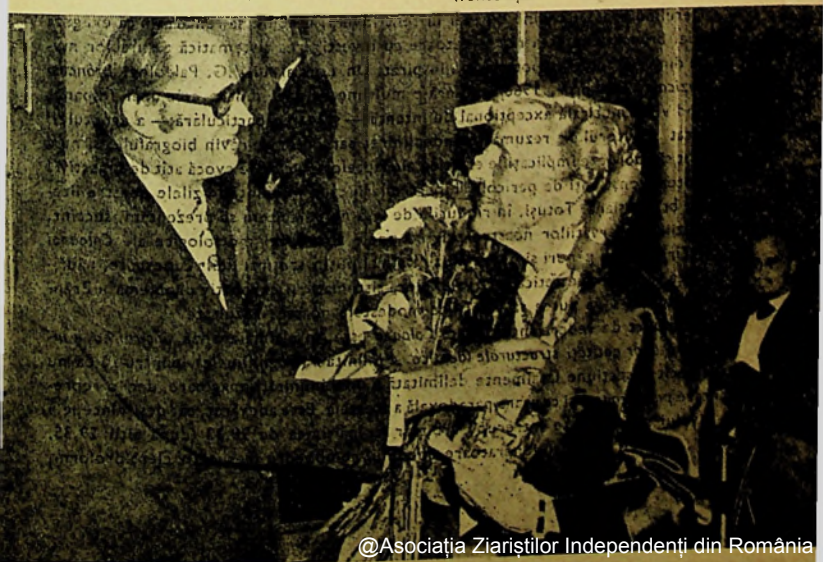
apărută în 1958). Utilizând în text foarte multe fotografii făcute chiar de artist, cunoscându-l încă aproape pe Brâncuși, Carola Giedion-Welcker a reușit să reconstituie în mod aproape magic atmosfera atelierului¹, realitatea personalității controversate a artistului (să ni-l amintim doar pe Modigliani care spunea că nu-l poate « prinde » într-un portret), fără a sacrifica nimic din raționalitatea și rigoarea argumentației științifice. Monografia Brâncuși este considerată, alături de « Sculptura modernă », lucrarea de cea mai vastă rezonanță din activitatea sa critică. « Este aproape o datorie — a spus în cuvântul său primarul orașului Zürich, dr. Sigmund Widmer — să atragem cu recunoștință atenția asupra acelor personalități care, acționând în tăcere, contribuie la crearea climatului spiritual al orașului la fel de mult ca marile instituții publice. Tânărul spirit al Giedion-Welcker a adăugat la lungul anilor un cerc de oameni de cultură a căror activitate a fost decisivă pentru ridicarea nivelului și modificarea fizionomiei orașului ».

Dr. Carola Giedion-Welcker a mulțumit, omagiind orașul Zürich, care a fost și rămâne un ambient stimulator pentru creație, punându-se măsura cu orice metropolă a lumii.

Orașul Zürich a sărbătorit-o pe Carola Giedion-Welcker, mare « pătroană » a culturii și a marilor pretenții a artelor și poeziei. Ce am putea spune mai mult decât profesorul Hüttinger: « Sintem fericiti și recunoscători că ea, Carola Giedion Welcker, există. Ii dorim sănătate, bucuria creației și sănătatea spiritului liber. « Permite divis cetera ».

Prof. dr. Eduard Hüttinger, Lector la Facultatea de Literatură și Științe Umane la Universitatea din Zürich.

Carola Giedion-Welcker primind premiul pentru cultură al orașului Zürich din partea primarului dr. Sigmund Widmer.



În spirala convergențelor BRÂNCUȘI — BACH — SATIE...

Cu excepția lui George Enescu, nici un creator n-a inspirat atât de profund și atât de imperativ muzica românească a zilelor noastre ca sculptorul sculptorilor, Brâncuși. Se știe prea bine că în neobosita căutare a perfecțiunii plastice, eliberându-se de povara tradiției sculpturii literaturizante, formele brâncușiene au dobândit o neame-nită puritate care își găsește corespondența cea mai apropiată în universul for-melor muzicale. Nu trebuie să fii dotat cu o sensibilitate sinestezică ieșită din comun pentru a putea contempla capodoperele lui Brâncuși — ascultându-le ! Dintre cei care le ascultă cu auzul și inteligența creatorului contemporan, fie-ne permis să ne referim numai la Tiberiu Olah. « Perioada brâncușiană » a operei sale a îmbo-gășit patrimoniul nostru muzical cu o zestre de lucrări demne de o exegeză « metamuzicologică » competentă.

Derulînd aceeași ordine de idei în sens invers, trebuie să remarcăm că exegeza creației brâncușiene ne-a rămas datoare cu investigarea sistematică a surselor mu-zicale din care aceasta, ipotetic, s-a inspirat. Un eseu al lui V.G. Paleolog, *Brâncuși și muzica* (« Tribuna », 1966/8), oferă o mulțime de date dintre cele mai frapante privind viața muzicală excepțional de intensă — și foarte particulară — a artistului; ce păcat că autorul s-a rezumat la îndeplinirea sarcinilor ce revin biografului și nu a cutezat să abordeze implicațiile estetice ale faptelor pe care le evocă atât de sugestiv !

Sîntem conștienți de pericolul hipertrofierii care amenință în zilele noastre lite-ratura brâncușiană. Totuși, în rîndurile de față ne permitem să prezentăm, succint, concluziile observațiilor noastre privind unele asemănări morfologice ale *Coloanei* de la Tîrgu Jiu cu genuri și opere muzicale mai puțin sau mai mult cunoscute, nădă-l-duind că cercetarea estetică care va explora sistematic și exhaustiv problema « Brân-cuși și muzica » va putea să valorifice modestele noastre rezultate.

Din punct de vedere morfologic, *Coloana* este, în ultima analiză, înșiruirea « in-finită » a unor entități structurale identice. « Infinită » (în ghilimele), pentru că ea nu este decît o secțiune fatalmente delimitată a unei infinități imaginare, deci o repre-zentare *pars pro toto* și ca atare paradoxală a acesteia. Este adevărat, că, deși « începe » la nivelul solului și se întrerupe arbitrar la înălțimea de 29,33 (după alții 29,35, metri, după ce celula ei generatoare, modulul romboedru (respectiv clepsidroform)

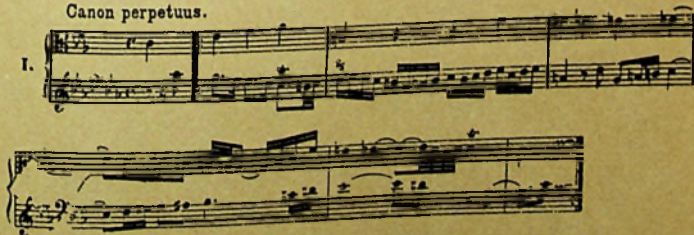
a fost reprodus de 16 ori, *Coloana* este o reprezentare artistică sugestivă, de o frumusețe unică, a infinitului, dar acest fapt nu mai ține de domeniul morfologiei, ci de acela al hermeneuticii estetice.

Care dintre cele șapte arte cunoaște asemenea opere « infinite »? Înainte de toate: muzica! Cu deosebirea că soluția morfologică pe care a realizat-o sculptorul în lucrarea sa singulară, excepțională și irepetabilă în muzica europeană stă la baza unui gen consacrat, reprezentat în conștiința noastră prin nenumărate opere clasice. Ne referim la canonul infinit — în nomenclatura măștrilor vechi: *canon perpetuus* — care « începe » cândva dar, în principiu, nu se termină niciodată, pentru că vocile care îl execută nu au o cadență comună. Canonul infinit se isprăvește — aidoma *Coloanei* de la Tirgu Jiu — arbitrar, după un număr n de execuții ale modului, simbolizînd astfel nu numai puterea spiritului uman de a crea o imagine artistică adecvată a ideii de infinit, ci și neputința acestei ființe finite de a realiza opere infinite *de facto*. Și cît de dureroase pot fi aceste întreruperi! Bunăoară, canoanele lui Bach din *Musikalisches Opfer*, create *sub specie aeternitatis* (partitura conținînd numai indicațiile strict necesare pentru crearea modului și aflarea modalității de reluare, sau nici atît, descifrarea fiind de domeniul enigmaticii muzicale!), aceste capodopere inegalate ale genului, în sala de concerte sau imprimate pe disc, pot părea adevărate documente ale trădării ideii de infinit. Teama de « brutalitatea » cu care interpreții vor mutila la un moment dat ceea ce a fost creat pentru a nu se sfîrși niciodată, această obsesie care îl cuprinde pe ascultătorul avizat, încă de la începutul canonului perpetuu, poate să devină dominantă și chiar să spulbere sentimentul de infinit pe care opera ar trebui s-o sugereze.

10

Nº 2. Canones diversi super thema regium.

Canon perpetuus.



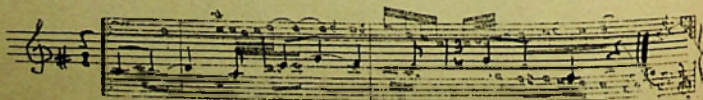
O realizare similară a infinitului ne este cunoscută și din tradiția muzicală orală a românilor. Orice cîntec popular care are mai multe strofe, poate fi privit ca o coloană sonoră infinită, strofele fiind asimilabile cu modulul acestuia, iar continuarea fiind determinată de o necesitate extramuzicală: de text. Dar strofele melodice

ORIZONT

[illegible]

(Musical notation on a staff with lyrics written below it)

«Strofa» (în ghilimele) care se repetă de n ori, constă dintr-un singur rînd octosilabic și un refren minuscul; ca atare ea este cea mai scurtă melodie de colină publicată vreodată. Din sunetele lui constitutive descifrăm pentacordul lidian do-re-mi-fa-diez-sol, observînd că melodia nu atinge fundamentală modulii decît incidental, pentru a expune, atît coborîtor cit și suitor, trisonul do-mi-sol, sunetul dominant fiind cînta fundamentală, primul și ultimul sunet al melodiei, care astfel rămîne fatalmente deschis și reclamă continuarea, repetarea perpetuă. Acest caracter deschis ni se relevă mai ales dacă contemplăm melodia în comparație cu imaginea ei sonoră inversă, (nota bene: so imagine artificială, construită de noi drept material ilustrativ-demonstrativ!) care este fatalmente închis, în care melodia începe și se termină (se termină) pe conică, cînta fiind ca ună accidentală pentru a întregi, atît suitor cit și coborîtor, trisonul do-mi-sol:

[illegible]

Corindul copiilor este un arhetip de o concentrație unică. Dar colindul înfinit al căruia refren urmărește pe arianta pentasau hexasordului cu terță majoră, reclamând astfel continuarea, se cunostește încă în numeroase zone folclorice ale României. Chiar dincolo de granițele ei ilpotetic, el a fost un bun spiritual al întregii românități, chiar al mai multor popoare din această parte a Europei.

Dincoace de arta maeștrilor yachi — compozitori repușiți sau creatori anonimi din popor — nu putem să trecem cu vederea nici căutările similare ale unor compozitori contemporani cu Brâncuși. Bunăoară, indicind la sfîrșitul piesei nr. 135 din «*Microcosmos*» repet *ad infinitum*, Béla Bartók a creat o veritabilă coloană sonoră înfinită, pe care realmente nu o poți termina decît deteriorînd-o. Întrecupînd întregul pretarea după un număr *n* de repetări ale modului. Arhetipul pieselor de acest gen, compuse în secolul nostru, este, credem, acel sublim *Vexations* al lui Erik Satie, publicat de John Cage în 1949, aproape un sfert de secol după moartea compozitorului. Este zădărniciune modernizată a acestei piese, compusă între 1893 și 1895, ca parcea a doua a tripticului *Pages mystiques* ! Miniatura compusă din turnuri melodice și armonice austere precum și din formule ritmice de o simplitate excesivă, care nu sînt decît valoare de optimă, este un moduli care se repetă neschimbat de 840 ori. Să-l cităm compozitor : «*Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.* » Prima audiere a avut loc la New York, sub conducerea lui Cage, cu colaborarea unui număr de zece pianisti care au cîntat alternativ la 9-10 septembrie 1963 : ea a durat 18 ore și 40 de minute. O interpretare de la Budapesta (mai 1974), la care au ținut să colaboreze o seamă de personalități ale vieții muzicale ungare — considerînd acest prilej drept un pios act de omagiere a deschizătorului de drum care a fost Satie —, a durat aproximativ 23 de ore, iar aceea din cadrul festivalului internațional Toamna varșoviană din același an numai 12. (Ceea ce nu trebuie să ne mire : indicația de mișcare «*très lent*» este foarte relativă !) Martorii acestui act interpretativ cu totul ieșit din comun confirmă consemnările presei : atît pianistii cît și publicul au fost copleșiți de expresia sublimă degajată de opera lui Satie. Încercăm să ne închipuim cum ar răsună ea în Tirgu-Jiu! lui Brâncuși. Ar fi o reîntîlnire epocală a acestor doi creatori geniali care, așa cum știm, au fost prietenii apropiați.

A cunoscut oare Brâncuși capodopera tîrzie a lui Bach, *Musikalisches Opfer* ? Ce canoane a cîntat el în corul Carmen al marelui Kiriak sau aiurea ? În copilăria lui Brâncuși se mai cîntau la Hobița colinde infinite, ale căror refrene rămîn suspendate pe cvinta fundamentalei ? I-a arătat oare vreodată Satie partitura acestei prea originale compoziții ? Nu ne-am obligat a răspunde la aceste întrebări. În puținele rânduri de față ne-am străduit doar să arătăm că ideea Coloanei fără sfîrșit este cît se poate de familiară muzicii. Mai familiară decît artelor plastice. Pentru că a sfîrșitul » muzical pretinde continuarea cu o forță elementară fără analogie în universul formelor vizibile palpabile. Răsuna încă pînă la modulul Coloanei brâncușiene

ORIZONT

(clepsidra sau romboedrul, *as you like it*) este o entitate plastică închisă. El devine modúl, aidoma oricărei strofe din orice cîntec, în urma reproducerii lui « infinite ». Dar *Corindul copiilor*, canonul continuu din *Musikalisches Opfer* sau *Vexations* se înfiripă dintr-o celulă generatoare care este modúl, chiar și înainte de a se reproduce.

P.S. Colega noastră Brîndușa Nuțescu de la Biblioteca Centrală de Stat, care a avut amabilitatea de a citi aceste rînduri în manuscris, ne-a pus în fața unei dileme a cărei rezolvare depășește competența noastră.

Ce este modúlul *Coloanei*? Romboedrul sau clepsidra? « Cum vă place ! » spun-eam, citîndu-l pe Shakespeare, fiindu-ne, din punct de vedere al raționamentului nostru, realmente indiferent. Nu « sau-sau », spune dînsa ci « și-și » ! Dinamismul formeî brîncușiene rezidă tocmai în întrepătrunderea, în polifonia acestor două forme. La înălțimea unde s-ar termina romboedrul, se continuă clepsidra, la capătul fiecărui modúl clepsidroform ochiul nostru caută continuarea modúlului romboedru.

Această interpretare (pe care o reproducem aici mai ales pentru că știm că autoarea ei nu o va dezvolta în vederea publicării) nimicește întreaga noastră ordine de idei pe care am axat-o pe premisa acceptării conceptului de modúl, așa cum el s-a încetățenit în literatura brîncușiană în legătură cu *Coloana*. Acceptînd-o, nu rămîne în picioare decît analogia canonului de Bach în care, într-adevăr, în momentul cînd o voce și-ar termina partida, vocea cealaltă, neterminată, obligă interpretul (Interpreții) la continuarea piesei. În consecință, sîntem nevoiți să punem prezenta noastră scriere sub semnul unei rezerve de fond : « acceptînd concepția, conform căreia *Coloana* lui Brîncuși este multiplicarea « infinite » a unui modúl . . . »



Corectura LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

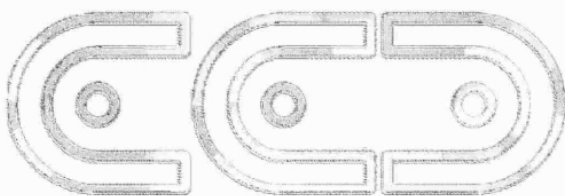
**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

Secolul 20

**REDACȚIA : CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI**

Lei 10

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

